المرايا المشوهة

(الشعر العربي فى ضوء الاتجاهات النقدية الجديدة)

د. إبراهيم عوض

١٤٠١هـ - ٢٠٠١م

مكتبة زهراء الشرق
١١٦ ش محمد فريد - القاهرة

المرايا المشوّهة

دراسة حول

الشعر العربي في ضوء الاتجاهات النقدية الجديدة

بسم الله الرحمن الرحيم

المرايا المشوَّهة

دراسة حول

الشعر العربي في ضوء الاتجاهات النقدية الجديدة

د. إبراهيم عوض

١٤٠١هـ - ٢٠٠١م

مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com

رقم الايداع
٩٩ / ٥١٧٩

دار الفردوس للطباعة
ت: ٢٩٧٩٥٢٥

مقـدمـة

في الصفحات التالية محاولة لرصد أهم الاتجاهات النقدية الجديدة في مجال دراسة الشعر العربى مع تحليلها ومناقشتها . وقد حصرت نفسى في تلك الاتجاهات التى ظهرت فى العقود الثلاثة الأخيرة تقريباً ، وهذه الاتجاهات هي الاتجاه الفنى كما يتبدّى فى كتاب « الشعر الجاهلي ـ منهج فى دراسته وتقويمه » للدكتور محمد النويهى ، والاتجاه الإستاطيقي عند الدكتور مصطفى ناصف ، والاتجاه الأسطورى ، الذى مثلت له بكتاب د. مصطفى الشورى عن الشعر الجاهلي والدراسة التى قام بها د. أنس داود حول « الأسطورة فى الشعر العربى الحديث » ، ثم الاتجاه الأسلوبى ، وقد مثلت له بكتابين للدكتور محمد البريرى ولصاحب هذا البحث ، والاتجاه البنائى ، واخترت له دراستين : إحداهما كتابٌ كاملٌ للدكتور كمال أبو ديب عن الشعر الجاهلي أيضا، والأخرى فصل خاص بالمقدمة الطللية فى ذلك الشعر من كتاب « الاستهلال ـ فن البدايات في النص الأدبى » لياسين النصير ، ثم الاتجاه التشريحى (أو التفكيكى) ، ويمثله كتاب د. عبد الله الغذّامى « الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية ـ قراءة نقدية لنموذج إنسانى معاصر » ، وأخيراً الاتجاه الذى يدرس الشعر الجاهلى فى ضوء ما يقوله علماء الأنثروبولوچيا عن الآداب الشفاهية .

وسوف يجد القارئ أن معظم هذه الاتجاهات الجديدة هو جعجعة بلا

طِحْن وأن كثيرا مما يُكْتَب فى ميدان النقد هذه الأيام هو ، لهذا السبب ، دعاوى عريضة قليلة المحصول تافهته . وإن الإنسان ليستغرب ويتساءل : من أين أتت لأصحاب هذه الاتجاهات المسمّاة بالجديدة الجرأةُ على الزعم بأنهم هم وحدهم النقاد ، وذلك رغم غموض أغلب ما يسطّرون ومناقضته (فى حالات وضوحه القليلة) للعقل ، ورغم ركاكة اللغة التى يستعملونها وقبحها ؟ والجواب هو ما قاله الشاعر القديم :

خلا لكِ الجوّ فبِيضى واصفِرى ونقّرى ما شئتِ أن تُنَقّرى

نعم ، خلا لهم الجوّ ، فقد سيطروا على مؤسسات النشر ووسائل الإعلام إلا قليلا . لكن الليل مهما يَطُلْ فلا بدّ له من آخر ، ولا بد من انقشاع الظلام وبزوغ الفجر وفزع الخفافيش ، لأنه فى النهاية لا يصحّ إلا الصحيح .

وقد سمّيت هذا البحث بـ « المرايا المشوّهة » إشارة إلى ما قامت به هذه الطائفة من تشويه النقد وتحويله فى كثير من الأحيان إلى طلاسم لغوية تخلو من وضوح الفكرة ونصاعة الأسلوب وجمال العرض . والله المستعان .

الاتجاه الفني التذوّقى

ونبدأ بكتاب الدكتور النويهى « الشعر الجاهلى ـ منهج فى دراسته وتقويمه » ، الذى أصدره فى أواسط الستينات باسطا فيه المنهج الذى ينبغى فى نظره دراسة هذا الشعر على أساسه ومحللا كذلك عددا من القصائد الجاهلية استناداً إلى هذا الأساس .

وهــذا المنهج الذى أرى أن أصلح وصف له هو « المنهج الفنى التذوقى » يقوم بالدرجة الأولى على دراسة الجانب الفنى فى القصيدة الجاهلية ، مع التطرق ، كلما دعت الحاجة ، إلى الحديث عن أوضاع البيئة التى كان يعيش فيها الشعراء الجاهليون ، والاستعانة بعلوم اللغة والبلاغة والعَروض والقافية والتاريخ وكتب الرحلات وحتى العلوم الطبيعــية .

وقد أثار د. النويهى ، قبل الدخول إلى موضوعه ، عدة مسائل تتعلق بالنقد الأدبى منها قوله إنه ينبغى علينا فى دراسة الأدب العربى أن نبدأ بالموضوعات الجزئية المحددة أولا ولا ننتقل إلى القضايا الغامة إلا بعد أن نقتل هذه المسائل الجزئية بحثا لأنه لا يمكن الحكم فى قضية عامة حكما صحيحا دون الإلمام بتفصيلاتها قبلا . ومن ثم نجده يصف معظم النقد العربى الحديــث بأنه « جدل نظرى محض » و « جعجعة بلا طِحْن »(١) . وبرغم وجاهة هذه الدعوة فإن فى الدعوى المصاحبة لها بأن

(١) انظر د. محمد النويهى / الشعر الجاهلى ـ منهج فى دراسته وتقويمه / الدار القومية للطباعة والنشر / ١ / ٢٧ ـ ٢٨ .

معظم النقد العربى الحديث مجرد جدل نظرى وجعجعة بلا طِحْن قدرا غير قليل من التجنى [(١)] ، فإن كثيرا جدًا من أبحاث هذا النقد تقتصر على موضوعات جزئية كدراسة شاعر من الشعراء أو قَصّاص من القَصّاصين أو المقارنة بين أديب عربى وآخر غير عربى ... إلخ ، بل أحيانا ما تكون الدراسة أضيق من هذا كما يحدث عندما يقتصر أحد الدارسين على دراسة الأسطورة مثلا فى شعر شاعرٍ ما . كذلك فإن كثيرا من الباحثين قد وصلوا إلى نتائج طيبة رغم اتساع مدى الموضوعات التى يدرسونها ، وذلك بسبب جِدّهم وإخلاصهم فى بحوثهم وعكوفهم عليها فى صبر ودأب وإنفاقهم الوقت الطويل فى ذلك . ثم من قال إن النتائج فى الموضوعات الجزئية ستكون بالضرورة صحيحة فاصلة لا يعترض عليها أحد ؟ وعلى أية حال فمن شأن النتائج التى يتوصل إليها أصحاب الدراسات الموسعة أن تدفع الباحثين الآخرين إلى التحقق من دقتها ودقة المناهج التى اتُّبِعَتْ فى الوصول إليها ، وفى هذا كسب كبير للدراسات النقدية . والدكتور النويهى نفسه فى هذا الكتاب قد أصدر عدداً من الأحكام الخاصة بالشعر الجاهلى كله رغم أنه لم يتناول منه إلا عدداً محدودا من قصائده . صحيح أنه قد عكف على هذا الشعر زمنا طويلاً كما يقول ، لكن العبرة (كما هو واضح من كلامه) بالكتابة فى الموضوع . وهذا العكوف المخلص هو الذى ذكرتُ آنفاً أنه يمكن أن يساعد الباحث على الوصول إلى نتائج مثمرة بغض النظر

---

(١) الكلام هنا عن النقد العربى السابق على كتاب د. النويهى وليس النقد الحداثى المنتشر كالوباء هذه الأيام والذى هو فعلا جعجعة بلا طِحْن .

عن موافقة الباحثين الآخرين عليها أو مخالفتهم لها .

ومن هذه المسائل أيضاً تأكيده أن النقد العربى المعاصر لم ينجح فى إحراز نتائج طيبة إلا على أيدى باحثين أتقنوا واحداً أو أكثر من الآداب الأجنبية ، أما الذين لا يحسنون أدبا أجنبيا فمجهودهم فى رأيه عقيم ، بل هم لا يستطيعون أن يحسنوا فهم العربية نفسها[١] . ومع ذلك فإنه يحذر فى نفس الوقت من تطبيق مقاييس النقد الغربى أو إقحامها على أدبنا العربى رغم إيمانه بأنها جديرة أن توسّع نظرتنا وترهف ذوقنا . ذلك أن أدبنا (كما يقول) يختلف عن الآداب الأجنبية ، ومن ثم فالمفاهيم النقدية المستخلصة من تلك الآداب لا تصلح له[٢] .

ومن الأمثلة التى يضربها لإقحام الدارسين مقاييسَ النقد الغربى على أدبنا الظنُّ الذى يقع فيه كثير من الباحثين من أن الشعراء الجاهليين قد أهملوا وصف الطبيعة ، وذلك لأن هؤلاء الباحثين لا يعرفون من وصف الطبيعة إلا ما اطّلعوا عليه فى الآداب الغربية ، فالشاعر الإنجليزى الحديث مثلاً يهدف من وصفه للطبيعة أن يستكشف من خلال العالم المادى عالما غير محدود يعلو على عالم الحسّ يترقى هو إليه مع اللمحات التى تتبدّى له منه ويندمج فيه ويتزود بروحانيته . فإذا قرأوا الشعر الجاهلى فلم يجدوا مثل هذا فيه اتهموه بخلوّه من وصف الطبيعة وأبْدَوا احتقارهم له ، مع أن الشعراء الجاهليين وصفوا كل مظاهر الطبيعة

(١) المرجع السابق / ١ / ٢١ _ ٢٢ .

(٢) السابق / ١ / ٢٢ _ ٢٤ .

فى بلادهم رغم فقرها ورغم تكرارها وضيق مجال القول من ثم فيها : فقد وصفوا الجبال والوديان والمفاوز والنجوم والسحاب والشمس والقمر والنباتات والزهور والحيوانات والطيور الأليفة والوحشية والرعد والبرق والليل والنهار والآل وغدران الماء ... إلخ ، ووصفوا كل ذلك وصفا حيا نابضا ، ولا عليهم بعد هذا أن يكون وصفهم للطبيعة مختلفا عن وصف الشعراء الإنجليز المعاصرين ، فلكلٌ من الفريقين ظروفه وأحواله التى تخالف أحوال الفريق الآخر وظروفه (١) .

ونحن مع الأستاذ الدكتور فى أن دراسة الآداب الأخرى توسع آفاقنا الفكرية والفنية والذوقية دون ريب، بيْد أن هذا لا يسوّغ الحكم القاسى الذى أصدره على من لا يعرفون أدبا أجنبيا ، إذ كيف يقال إن الإنسان لا يستطيع ، مهما كان عالما فى لغته ، أن يفهم هذه اللغة وأدبها إلا إذا عرف أدبا أجنبيا ؟ لا شك أن معرفته بلغته وأدبها ستزداد عمقا لو عرف لغاتٍ وآدابًا أخرى، لكن هذا شىء ، والقول بأنه بدون ذلك لن يستطيع أن يحسن فهم لغته شىء آخر لا نملك أن نوافق عليه .

أما بالنسبة لتفاصيل المنهج الذى يدرس به الدكتور النويهى الشعر الجاهلى ففى رأيه أنه لا بد من الاستعانة بكل ما يساعد على فهمه وفهم نفسية قائليه والبيئة الجغرافية التى عاشوا فيها والظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى أحاطت بهم . وهذا يتطلب من الدارس ألا

(١) ١ / ٣٨٦ ـ ٣٩٣ .

يقتصر على العلوم الأدبية وحدها بل عليه أن يتسلح أيضاً بالكتب الخاصة بجغرافية بلادهم وتلك التى وضعها الرحّالون الذين تجولوا فيها وعاشروا أهلها طويلا ودرسوا أحوالهم وأوضاعهم ، وكذلك أسفار العهد القديم . ومن المؤكد أن المساعدة التى يمكن أن نجنيها فى هذا المجال من النوعين الأولين من الكتب المذكورة هى مساعدة قيمة، لكنى لا أستطيع أن أبصر الفائدة التى يمكن أن نحصدها من دراسة العهد القديم ، فإن ظروف اليهود ، كما تتبدّى فى ذلك الكتاب ، تختلف عن ظروف العرب كثيراً ، كما أن بيئتهم تغاير البيئة العربية . وحتى عندما كانوا يعيشون فى صحراء سيناء كانت أوضاعهم غير أوضاع العرب فى باديتهم وحواضرهم ، فلم يكن عندهم رعى ولا زراعة ولا غارات متبادلة ، إذ لم يكونوا قبائل متفرقة تتناحر على الماء والمرعى بل كانوا جماعة دينية محدودة العدد ومكفولة الطعام والشراب وتتبع نبيًا وقائداً واحداً هو موسى عليه السلام . وفوق ذلك فإن الأستاذ الدكتور أثناء شرحه ونقده للأشعار الجاهلية فى كتابه قد استعان مراراً بكتب العلوم الطبيعية عند حديثه عن الأنواء والنجوم ومواسم لقاح الحيوانات وغير ذلك ، ومع هذا فقد نسى أن يذكر هذا الضرب من الكتب مع ما ذكره من الكتب الأخرى (١).

---

(١) انظر ١/١٤٠ ـ ١٤١ ، ٢٨٩ ، ٣٤٩ ، و٢ / ٣٧٨ ـ ٣٧٩ ، ٥٤٣ على سبيل المثال حيث يتحدث عن الطريقة التى تتنفس بها الضفادع وعن سبب انتفاخ عروق البشر وبروزها تحت الجلد مع تقدم العمر وعن سقوط قرون الوعل بعد انصرام موسم الإخصاب وعن الأنواء عند العرب .

فإذا جئنا إلى تحليله للنصوص الشعرية التى اختارها للنقد والتذوق رأيناه يهتم بوجه خاص بالجانب الموسيقى والجانب التصويرى ويركّز عليهما تركيزا شديداً ، وإن لم يغْفِل فى ذات الوقت دراسة البنية الشاملة أو التركيب العام للقصيدة .

وهو يتطلب من القارئ المشاركة الإيجابية مع الناقد ، وذلك باستحضار الخيال البصرى والسمعى[١]. كما يشترط عليه الفهم التاريخى والاجتماعى لبيئة الشاعر ، لأن الشاعر لا بد أن يتأثر ببيئته ، وإن لم يكن هدفه التسجيل التاريخى لما يتحدث عنه رغم أن القيمة التاريخية لأشعاره قد تتفوق على قيمتها الفنية كما يقول[٢].

ولا يكتفى الدكتور النويهى بذلك بل يستعين فى الشرح والتوضيح وتقريب المعانى إلى القارئ بأحداث الحياة اليومية المعاصرة والتعبيرات العامية أو بالمقارنة باللغة الإنجليزية وأدبها فيما هو إنسانى عام لا يخضع لظروف الزمان والمكان . كذلك فهو كثيراً ما يلجأ إلى الوصف الحارّ المفصّل لشعوره الشخصى وانطباعاته الذوقية التى يحسّها أمام تعبير أو صورة ما فى القصيدة التى يتناولها ، بل إنه لا يتحرج من الحديث عن ذكرياته الشخصية مهما تكن خصوصيتها. وهو دائما ما يوطّئ لنقده بالشرح اللغوى لما فى القصيدة من ألفاظ وعبارات وتراكيب صعبة .

(١) ١ / ١٠٨ ـ ١١٠ ، ١٢١ ، ١٤٦ ـ ١٤٧ .
(٢) ١ / ٢٠٩ ـ ٢١١ .

ولنبدأ بالموسيقى أو (كما يقول) الجانب السمعى فى الشعر . وموسيقى الشعر عنده ليست هى البحور والتفاعيل فحسب بل يَشْرَكها فى ذلك ، وربما يتقدم عليها ، الكلمات ومقاطعها وحروفها وجرّس هذه الحروف والنغم الناشئ من تواليها على نحو معين أو من تكررها فى الكلمات المتجاورة أو المتقاربة وعلاقة ذلك كله بالمعنى الذى يريد الشاعر التعبير عنه . وهو يسمى هذا بـ « الإيقاع الداخلى » ، أما البحور فيسميها « الإيقاع العام » .

وفى اعتقاده أن البحور التى تكثر فيها المقاطع الطويلة توحى بالبطء على عكس البحور التى تكثر فيها المقاطع القصيرة . ومن ثم فبحر الطويل مثلا (ووزنه فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) يقع فى الأذن وقعا بطيئا متأنيا لأن كل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعَشَرةٍ طويلة ، على حين يبدو لنا بحر الكامل (ووزنه متفاعلن متفاعلن متفاعلن) أكثر سرعة وعجلة لأن الشطر منه يحتوى على تسعة مقاطع قصيرة وستة طويلة . وفى ضوء هذا نجده يناقش مدى ملاءمة كل بحر لعاطفة معينة وإنكار بعض النقاد لذلك على أساس ما لاحظوه من أن البحر الواحد يُستَعمَل لمختلف العواطف . وهو ، رغم موافقته على هذه الملاحظة ، يسارع قائلاً إن البحور ، وإن لم تختص بعواطف معينة ، فإنها تختص مع هذا بدرجات بعينها من العواطف المختلفة : فبحر الطويل مثلا بإيقاعه البطىء الهادئ نسبيا يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتملى سواء أكانت حزنا أم سروراً ، فى حين ينسجم بحر

الكامل مع العاطفة القوية النشاط والحركة سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أم حزنا شديد الجلجلة (١). وبالمثل يناقش مدى ملاءمة حروف الرَّوِيّ لعواطف بعينها فيذكر أنه قد لاحظ كثرة ورود العين في الشعر القديم رَوِيًا في المراثي مما يدل على أن في جرس هذا الحرف مرارة تناسب معاني الوجع والجزع والفزع والهلع ، كما أن رويّ السين يكثر في القصائد التي تعبر عن الأسف والأسى والحسرة . بل إنه ليذهب مثلا إلى أن الروي المضموم يوحي بغلظة الشاعر الذي يكثر من استعماله على عكس نظيره المكسور الذي يوحي بالرقة (٢).

والواقع أن هذه مسائل على جانب كبير من الأهمية . وقد تكون ملاحظات الدكتور النويهي صحيحة ، لكن لا بد أن تقوم أحكامنا في مثل تلك الأمور على استقراء كامل ودقيق لا على الملاحظات الانطباعية التي يبدو أنها هي كل عماد الأستاذ الدكتور ، وألا يقتصر هذا الاستقراء على شعر عصرٍ واحد من العصور لأن البحور الشعرية ليست خاصة بالعصر الجاهلي وحده . إننا لا نقلل هنا من انطباعات مثل هذا الناقد الكبير ، بل كل ما نريده هو أن نتخذ من تلك الانطباعات منطلقا للتحقق مما يقوله حتى نُرسِي آراءنا ونتائجنا وأحكامنا على أساس علمي متين .

---

(١) ١ / ٦٠ - ٦١ .

(٢) ١ / ٦٣ - ٦٤ .

وبالنسبة لتردّد الحروف والحكاية الصوتية نراه يضرب بعض الأمثلة على ذلك ويسوق مما كتبه لُغَوِيّونا القدماء الشواهدَ التى تعضد ما يقول(١). ومن الأمثلة التى أوردها على تكرر الحرف فى البيت الواحد

---

(١) اعتمد الأستاذ الدكتور هنا على كتاب « الخصائص » لابن جني اعتمادا واسعاً ، وإن كان قد أشار عَرَضاً إلى الثعالبى والباب الذى عقده للأصوات وحكايتها فى كتابه « فقه اللغة » أيضاً ، كما نبّه إلى ما تقوله كتب البلاغة فى اللغة الإنجليزية عن الـ « onomatopoeia » . ومما قاله ابن جنى أن العرب قد جعلت مثلا « الخَضْم » لأكل البطيخ والقثاء وما أشبه ، على حين جعلت « القَضْم » للصلب اليابس كالشعير ، وذلك لأن الخاء رخوة فناسبت الرَّطْب ، والقاف صلْبة فناسبت الصُلْب ، مثلما جعلوا « النضح » للماء الضعيف ، و « النضخ » للماء القوى الذى تتفجرّ به العيون لما فى الخاء من غلظة وما فى الحاء من رقة (١/٧٠ ـ ٧١). وهذا الكلام موجود فى « الخصائص » فى «باب إمساس الألفاظ أشباه المعانى » (/ ١ / ١٥٧ ـ ١٥٨ / دار الهدى للطباعة والنشر / بيروت / تحقيق محمد على النجار) . وهذا مما تميل النفس إلى قبوله ، لكن ابن جنى يبالغ كثيراً عندما يحاول أن يجد فى حروف « بَحَثَ » مثلاً دلالة على معنى الفعل قائلاً إن « الباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكفّ على الأرض ، والحاء لصَحَلها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوها إذا غارت فى الأرض ، والثاء للنفث والنبث فى التراب ... إلخ » (الخصائص / ١ / ١٦٢ ـ ١٦٣ ، والشعر الجاهلى/ ١ / ٧٤) ، إذ من السهل أن يعترض معترض فيقول : إن خفقة الكف على الأرض تشبه عندى حرف القاف مثلاً أو الطاء ، بينما يُشْبِه غؤور براثن الذئب حرفُ الخاء أو الفاء أو الشين . ترى هل هناك معيار جازم لإثبات هذا أو نفيه ؟ لا أظن . وبرهان ذلك هو الكلمات المترادفة ، إذ تختلف حروف كل كلمة عن مرادفاتها رغم دلالتها جميعاً على المعنى ذاته أو معانٍ جدّ متقاربة . وهذا إن سلّمنا بأن « البحث » لا يكون إلا فى التراب أو بأن أول بحث وقع عليه التعبير كان =

وإيحائه بمعنى معين قول المتنبى :

ومَنْ عَرَفَ الأيّامَ معرفتى بها ... وبالناس روّى رُمْحَه غير راحمِ

حيث تردَّد حرف الراء أربع مرات موحيا بوخزات الرمح الذى يريد الشاعر أن يغرسه فى جسم أعدائه حتى ليخيل لنا أن هذا الرمح يزداد إيغالاً فى الجرح مع كل راء . ومن الأمثلة أيضاً بيت الأعشى الشهير :

وقد غدوتُ إلى الحانوت يتّبعُنى ... شاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَـوِلُ

الذى يرى الأستاذ الدكتور فى كثرة شيناته إيحاءً بالسُّكْر وحديث السكارى المتلعثم الذى تنقلب فيه كل سين شينا [1] .

ويبدو لى أن عماد الأمر فى ذلك التحليلِ هو الذوق الشخصى ، إذ من الممكن أن يعترض ناقد آخر بأن الراء ، وبخاصة فى بيت المتنبى الذى وردت فيه فى كل أحوالها متحركة ، لا تناسب الوخز والطعن ، فهل نستطيع عندئذ أن نقول له : أخطأت ؟ وإذا قلنا له ذلك فعلى أى شيء نستند ؟ وبالمثل يمكن أن نقول عن بيت الأعشى إنه إنما يتحدث

= فى التراب وعلى النحو الذى يصفه ابن جنى ، وهو ما لا نسلّم به . فالبحث كما يكون فى التراب يكون أيضاً فى آلاف الأماكن والأشياء الأخرى وبطرق تختلف عن الطريقة التى وردت فى كلام ابن جنى . وبالمثل تدلّ كلمات الأضداد على فساد رأى هذا اللغوى الكبير ، حيث الحروف هى هى وترتيبها هو هو ، ومع ذلك تدل على معانٍ متناقضة .

(١) ١ / ٦٦ ـ ٦٨ .

عن ذهابه إلى الحانة ، أى قبل أن يبدأ الشُّرْب ويَسْكَر ، ومن ثم فكيف تكون هناك صلة بينه وبين أحاديث السكارى المتلعثمة ؟ فضلاً عن أن تتابع الكلمات التى تبدأ بحرف الشين فى البيت لا يمثل أية صعوبة فى نطقها بل ينزلق اللسان عليها انزلاقاً ، وهو ما يخالف نطق السكارى تماماً .

وقد يكون من المفيد أن نشير إلى ما قاله الأستاذ الدكتور فى موضع آخر من نفس الكتاب عن تكرار حرف الراء الممدود بالألف فى بيتٍ لزُهَيْر حيث ذكر أنه يقوّى بجرْسه ما فى الأبيات التى حوله من شعور الأَرْيَحيِّة (١) . ولا ريب أن شعور الأريحية يناقض شعور الحقد والتشفى بطعن الأعداء .كذلك تنبغى الإشارة أيضا إلى ما قاله عن حكاية حرف الشين المتكرر فى البيت التالى لعلقمة بن عبدة لما يشيع فى مجالس الشراب من « شوشرة » ناجمة عن اختلاف الأصوات المختلفة من حديث وضحك وصياح وموسيقى وغناء ، دون أن يذكر شيئا عن التواء ألسنة السكارى بحرف الشين ، مع أننا هنا فى قلب مجالس الشراب بين السكارى كما يقول البيت لا فى الطريق إلى الحانة قبل أن يبدأ الشُّرْبُ ويقع السُّكْر . وهذا نص البيت المذكور :

قد أَشْهَدُ الشَّرْبَ فيهم مِزْهَرٌ رَنِمٌ والقومُ تصرعهم صهباءُ خُرْطومُ(٢)

---

(١) ٢ / ٤٩٩ .

(٢) ١ / ٨٨ ، ٩٠ _ ٩١ .

أما عن حكاية الحركات للمعنى فمن أمثلتها عند الدكتور النويهى تكرر الضمّات فى قول الأعشى :

هِرْكَوْلَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مرافقها

الذى يصف فيه امرأة سمينة ضخمة الأوراك ممتلئة الذراعين بالشحم ، إذ يقول إن هذه الضمّات ترغم القارئ على أن يمطّ شفتيه إلى الأمام ويكوّرهما تكويرات متعاقبة فى هيئةٍ تحكى الصورة الضخمة المتكورة التى فى بيت الأعشى . وهو يذكّرنا هنا بما كان يفعله إسماعيل يس ، رحمه الله ، عندما يمطّ شفتيه ويكوّرهما (١). ولكن من قال إننا حين ننطق حرفا مضموما نمطّ شفاهنا ونكوّرها مثل إسماعيل يس ؟ والطريف أنه لم تمرّ إلا سطور قلائل حتى أورد الأستاذ الدكتور بيتا لزهير تتكرر فيه الضمات فى شطره الثانى قائلاً إنها تصوّر حركة الناقة حين تمدّ رقبتها إلى الأمام ذعرا من السائق الذى يلاحقها من الخلف مهدّدا إياها بالضرب ، وهذا هو البيت :

وخلفها سائق يحدو إذا خَشِيَتْ   منه اللحاقَ تَمُدّ الصُّلْبَ والعُنُقا (٢)

ولا مُشَاحَّة فى أن ضخامة جسم المرأة وامتلاء ذراعيها وأوراكها بالشحم شىء مغاير تماماً لمدّ الناقة صُلْبَها وعنقها .

وتبقى من الوسائل الموسيقية فى القصيدةِ المقاطعُ ، التى يقسمها

---

(١) ١ / ٤٨ ـ ٤٩ .

(٢) ١ / ٥٠ .

الأستاذ الدكتور إلى مقاطع قصيرة (وهى أى حرف عليه حركة مثل : بَ ، جِ ، عُ) وأخرى طويلة ، وهذه تنقسم بدورها إلى مقاطع مقفلة مثل « قَدْ ، فِرْ ، هُسْ » ومقاطع مفتوحة مثل « ما ، فى، ذو » . وهو يرى أن المقاطع المفتوحة تسمح بترجيع النغم وتطريبه ، فى حين تسمح المقاطع المقفلة بتأكيد الجرّس الصوتى للحرف الساكن . وهو يستشهد ببيت المتنبى الذى يقول فيه :

ولا تحسبنّ المجد زقّا وقّينَةً فما المجد إلا السيف والفتكةُ البِكْرُ

على انسجام المقاطع المقفلة التى تشيع فى البيت مع انفعال الشاعر ودعوته إلى الفتك وتمزيق اللحم بضربات وطعنات قاسية . وهذه قد نوافقه عليها ، إلاّ أننا سرعان ما نراه يعقب على كثرة المقاطع المفتوحة فى البيت الذى يلى ذلك ، وهو :

وتضريب أعناق الملوك وأن تُرَى لك الهبواتُ السُّودُ والعسكر المَجْرُ

بقوله إن هذه المقاطع « أكبر تمثيلا لما يريد (المتنبى) تصويره من حركات السيف الواسعة الكاسحة التى تمتد فيها الذراع إلى أقصى اليمين وأقصى اليسار تطيح بأعناق الملوك فى كل جهة ... إلخ » (١).

وإننا لنتساءل : على أى أساس فرّق الدكتور النويهى ، رحمه الله ، بين الطعن بالسيف فى البيت الأول وبينه فى البيت الثانى فجعل حركات

(١) ١ / ٥١ .

السيف فى الأول ضيقة المجال وجعلها فى الثانى واسعة كاسحة ؟ ثم أيخلو البيت الأخير من رغبة الشاعر فى الفتك وتمزيق اللحم بضربات وطعنات قاسية ؟ لا أظن الإجابة يمكن أن تكون إلا بـ « لا ». إن المشكلة هى فى أن الأستاذ الدكتور يسرف فى استنطاق موسيقى المقاطع والحروف وحركاتها ويحمّلها فوق طاقتها ، ولو كان اقتصد فى ذلك لوجد كثيرا ممن يوافقونه على ما يقول . والواقع أن له لمحات مدهشة فى هذا الباب كقوله إن كلمة «مستشزرات» (فى بيت امرئ القيس المشهور) التى عابها النقاد بأن بين حروفها تنافرا يجافى الفصاحة هى على العكس من ذلك دليل على براعة الشاعر ، لأن ما فيها من تعقيد يوحى بتعقيد التسريحة النسائية التى يصفها . ومثلها فى ذلك كلمة «متعثكل» فى وصف ذلك الشاعر لشَعْر محبوبته أيضاً [(١)]. ومن هذه اللمحات أيضاً تنبهه إلى دور حرفى السين والفاء الساكنين عند نهاية تفعيلتين متجاورتين فى بيت تأبّطَ شرّا التالى الذى يصوّر فيه السرعة العظيمة التى كان ابن عمه يتصف بها :

يَسْبق وَفْدَ الريح من حيث ينتحى   بمُنْخَرِقٍ مــن شدّه المتــدارِكِ

فى الإيحاء بعصف الريح واحتكاك جسم ذلك العدّاء بالهواء أثناء عدوه السريع [(٢)].

---

(١) ١ / ٤٤ _ ٤٥ .

(٢) ١ / ٨٢ _ ٨٤ .

وبهذا ننتهى مع ناقدنا الكبير من الجانب السمعى فى الشعر ، وننتقل إلى الجانب البصرى . وهو يقول إن من أهم الخصائص التى تميز الشعر الجاهلى أنه « انطباع بصرى يلعب الخيال البصرى دوراً عظيما فى بنائه وتكوينه » ، وإن حاسة البصر قد بلغت عند الشعراء الجاهليين من الدقة والإرهاف مدًى عجيباً (١). ويمضى فيبين الفرق بين أن نفهم جملة : « أناخ الأعرابى جَمَلَه ووضع عليه الرَّحْل ثم ركبه » فهما عقليا كُلّيا لا نتوقف فيه عند تفصيلات الخبر لنحقق الصورة التى ترسمها الجملة بل نكتفى بالمعنى الإجمالى المجرد وبين أن نتخيل المنظر الموصوف تخيلا بصريا بكل تفاصيله ودقائقه فنتتبع تعاقب الأحداث ونتأمل ترتيب الأجزاء بخيالنا البصرى . ثم ينتقل من ذلك إلى القول بأنه يجب على قارئ الشعر الجاهلى أن يشغّل مخيلته البصرية وأن يمرّنها على ذلك حتى تسهل استجابتها لما فى ذلك الشعر من صور بصرية (٢). وهذا كلام مهمّ ومفيد ، وإن كنّا نرى أن الشاعر الموهوب ، ببراعته فى الوصف والتصوير ، هو الذى يقدح شرارة التخيل البصرى عند القارئ ولا يحوجه إلى إعنات ذهنه فى ذلك ، وهو نفسه ما أشار إليه الأستاذ الدكتور بعد ذلك بصفحات (٣). على أن الشاعر الجاهلى لم يكن موهوبا فقط فى رسم الصور التى تثير الخيال البصرى بل كان

---

(١) ١ / ١٠٨ .

(٢) ١ / ١٠٩ وما بعدها ، ١٢١ ، ١٦١ .

(٣) ١ / ١٢٧ ـ ١٢٨ .

بارعا أيضاً فى رسم الصور التى توقظ الخيال السمعى كما يقول الدكتور النويهى ، فالشريط الذى ينتجه ليس شريطـا صامتا بل هـو شريط ناطق . وهو يمثل لهذا وذاك بأبيات زُهَيْر بن أبى سُلْمَى التى يصف فيها عملية استقاء من إحدى الآبار مصوّرا حركة الناقة التى ترفع الدلو من تلك البئر وحركة البَكرة التى ينزلق عليها حبل الدلو وحركة إفراغ الدلو فى الجدول وحركة الضفادع فى نُقَر الماء المحيطة بأصول النخل وصوت القابل الذى يتلقى الدلو ويفرغ ما فيه من ماء فى الجدول(١) . لكن الأستاذ الدكتور يضيف إلى أبيات زهير ما ليس فيها ، وذلك حين يتحدث عن صرير البكرة وصياح السائق بالناقة يحثها واندفاق الماء فى الحياض وصوت ارتطام الضفادع بالماء وفزعها وخروجها منه ثم قفزها فيه مرة أخرى (٢) ، إذ ليس فى الأبيات إشارة إلى شيء من هذا ، بل الذهن الحاد لدى بعض القراء هو الذى يتخيله . فهذا راجع إذن إلى شدة النشاط الذهنى لدى القارئ (٣) لا إلى فن الشاعر .

أما بالنسبة لبناء القصيدة الجاهلية وتركيبها العام كما يقول الأستاذ الدكتور فإنه يبدأ حديثه فيه بالتساؤل التالى : « ما بال هذا النسيب تُفتَتَح به معظم القصائد الجاهلية وتُكرَّر فيه تجربة الفراق إلى درجة تثير

---

(١) وهى الأبيات التى تبدأ بقوله :

كأن عينىَّ فى غَرْبَىْ مُقَتَّلَةٍ   من النواضح تسقى جنةً سُحُقا

(٢) ١ / ١٣٨ .

(٣) ليس أى قارئ بل قارئًا شديدَ رهافةِ الحسّ كالدكتور النويهى نفسه .

الملل فى كثير من القراء المحْدَثين وتحمله على التشكك فى صدق الشعراء وفى أصالتهم ؟ » . وهو يجيب قائلا إنه كان يأخذ بالتفسير البسيط الذى يتبادر إلى الذهن من أن ذلك النسيب ليس إلا انعكاسا صادقاً لطبيعة ذلك المجتمع الذى كان النمط الرعوى من الحياة هو النمط الغالب عليه فى تنقله الدائم وراء الماء والكلإ وأنه كثيراً ما كان يحدث أن تتراضى قبيلتان على التشارك فى ماء واحد فتقوم صداقات ومَوَدّات وعلاقات غرامية بين شبان من هنا وفتيات من هناك ، ثم إذا ابتدأ الماء يشحّ وَجَدَتْ إحدى القبيلتين أنه لا مفر من الرحيل بحثا عن ماء كافٍ ، وعندئذ يحدث الفراق بين المحبّين وما يتبعه من ألم . كما يقع أيضاً أن يمرّ العربى فى تنقلاته المستمرة بمكان كان قد أقام فيه مع قبيلته منذ أعوام فيقف عنده متفرسا فى الآثار التى تركتها القبيلة وراءها وتنثال عليه الذكريات ويستغرق فى التفكير فى محبوبته ... إلخ . وهذا التفسير البسيط ، كما يقول د. النويهى ، هو الذى أقام عليه ابن قتيبة تعليله المشهور لبدء القصائد الجاهلية بالنسيب ، لكن أحد المستشرقين الألمان فى أوائل الستينات قدم تفسيرا آخر مُفَاده أن شعراء الجاهلية لم يكن همهم وصف الأطلال أو الحنين إلى حبهم الضائع بل الحديث عن المشكلة الوجودية الكبرى التى يبحثها الفلاسفة والأدباء الوجوديون فى عصرنا هذا ، وهى « اختبار القضاء والفناء والتناهى » . وهذا هو السبب فى رأيه فى أن افتتاح القصائد بالنسيب قد قلّ بعد الإسلام ، إذ إن الإيمان بذلك الدين قد حلّ لهم تلك المشكلة الوجودية . لكن

الدكتور النويهى لا يقبل هذا التفسير ، وذلك بناءً على القاعدة العلمية المعروفة بـ « قانون أقل الفروض» كما يقول ، والتى تطالبنا بألا نتجاوز أى تفسير بسيط لمجرد بساطته إلى آخر معقد لمجرد تعقيده ما دام الأول كافيا فى تعليل جميع الظواهر الملحوظة . وقد رأى أن تفسير المستشرق ڤالتر براونه إنما يضيف أسماء ومصطلحات عصرية إلى شعر تختلف ظروفه وظروف منشئيه عن ظروفنا العصرية وظروف الفلاسفة والأدباء الوجوديين دون أن يقدم فى نفس الوقت أى تنوير أو يستوفى أى تعليل لتلك الظاهرة الفنية (١).

وعند تناوله لعينيّة الحادرة « بَكَرَتْ سُميّة » يلاحظ د. النويهى أن هذا الشاعر بعد أن يصف الديار كعادة كثير من شعراء عصره يرتد إلى ذكريات الماضى مستعيداً أطرافا من حُلْوها ومُرّها ولمحات من مفاتن محبوبته . ويصف ناقدنا هذا الصنيع بأنه هو نفسه الـ «فلاش باك» المعروف فى السينما والقصة العصرية (٢). كما يعلق الأستاذ الدكتور على انتقال الحادرة بعد ذلك من النسيب إلى الفخر (وهما موضوعان

---

(١) ١ / ١٤٩ - ١٥٦. وغنى عن القول أن ملاحظة براونه عن قلة افتتاح القصائد بالنسيب بعد الإسلام ملاحظة غير صحيحة . وبحقٍّ يصفها د. إبراهيم عبد الرحمن محمد بأنها دليل على أن براونه لم يقرأ شعر الإسلاميين قراءة جيدة (د. إبراهيم عبد الرحمن محمد / الشعر الجاهلى - قضاياه الفنية والموضوعية / مكتبة الشباب / ١٨٨ / هـ٣) .

(٢) ١ / ١٧٥ - ١٧٦ .

يبدو ربط الشاعر بينهما سطحيا ساذجاً فى رأيه) بقوله إننا ينبغى أن نتخلص بعض الشيء من ذوقنا الحديث الذى يتطلب فى الشعر الوحدة الفنية وأن نقيس الشعر الجاهلى بمقاييسه ، وما دام الشعراء القدماء لم يكونوا يعرفون هذا الذى نعرفه فمن الظلم أن نطالبهم به . كذلك فإذا كان الفخر لا يرضى أذواقنا الآن فلا ينبغي أن نعده عيبا فى شعرنا القديم ، إذ يكفى أنه يعبر عن تجربة شعورية صادقة ويلبى حاجة جماعية فى ذلك المجتمع . على أنه يمضى فيقول إن الربط بين النسيب فى تلك القصيدة وأبيات الفخر التى تلته هو ، على سطحيته وسذاجته ، لا يخلو فى ذاته من لطف ورعاية للمرأة ، لأن الشاعر فى فخره يتوجه إلى حبيبته التى نَسَب بها فى مقدمة قصيدته ، « فهو يدل على أنه يعتقد أن المرأة مخلوق يستحق أن يتُّخَذ ندّا يوجَّه إليه الحديث فى غير الشؤون الغرامية ، فى الشؤون العامة التى تتعلق بمشاكل القبيلة ومطامحها » (١).

على أن ناقدنا يعود إلى هذا الموضوع فى مكان آخر من كتابه فيقول إن الشاعر الجاهلى كان عظيم القلق سريع الانتقال من النقيض إلى النقيض فى موضوعات قصائده ، وإن السرّ فى هذا القلق هو رهبة الجاهليين من حقيقة الموت الفظيعة وعدم امتلاكهم لإيمان يُعلّيهم عليها ويشجعهم على مواجهتها (٢) . ثم يعود إليه فى مكان ثالث من

---

(١) ١ / ٢١٢ _ ٢١٣ ، ٢١٦ .

(٢) ١ / ٤١٨ .

نفس الكتاب مخالفاً ما يقوله د. طه حسين من أن قصائد الشعر الجاهلي قد تحققت لها الوحدة المعنوية ، أما إذا وُجِد فيها تفكك أو اضطراب فمرجعه إلى قصور ذاكرة الرواة . وحجته في هذه المخالفة هي أن التتابع المنطقي قد يكون متحققا في أبيات القسم الواحد من القصيدة الجاهلية، لكن هذا وحده غير كاف ، إذ لا بد أن يكون هناك نموّ عضوي وتطور مطّرد بين أقسام القصيدة ، وهذا النمو والتطور شيء آخر غير ما يعرف في نقدنا القديم بـ «التئام الأجزاء» و « حسن التخلص » و « حسن الختام » . وفي اعتقاده أن مما ساعد على تفكك القصيدة الجاهلية اهتمام الشعراء القدماء بأن يمثّل البيتُ المفردُ وحدةً لفظية ومعنوية ، وقيام الشكل العَروضيّ للقصائد على وحدة الوزن والقافية ، وهي وحدة شكلية انخدع بها الشاعر الجاهلي وظن أنها كافية في تحقيق الوحدة الداخلية المبنية على وحدة الباعث العاطفي ووحدة الهدف الفني (١).

ومع ذلك كله يعود الدكتور النويهي ليؤكد « أننا نسرف إسرافا كبيراً إذا تعسفنا في مطالبة الشعر القديم بما نفهمه الآن من الوحدة » ، فهذا مفهوم لم يدركه الشعراء القدماء ولم يشعروا بالحاجة إليه على عكس شعرائنا ونقادنا المحدثين ، وعلينا أن نحاول « تذوق الأدب القديم في حدوده الخاصة ... منفقين أقصى مقدرتنا التعاطفية والتخيلية في تعمقه وتذوقه والاستجابة له » (٢). أما الوحدة الحقيقية في القصيدة الجاهلية

(١) ٢ / ٤٣٨ ـ ٤٤٢ .

(٢) ٢ / ٤٤٣ ـ ٤٤٤ .

فى نظَره فهى ما يسميها « الوحدة الحيوية » ، وهى تقوم على نبّوع أقسام تلك القصيدة كلها « نبوعا صادقا مخلصا من نفسية قائلها مهما يكن فى هذه النفسية من تبدل المزاج وتناقض الغايات » وعلى وجود عاطفة مسيطرة متحدية لكل ما تلقاه من هموم تتبدى فى « نظرة الشاعر الحيوية وتقبله لشتى تجارب الحياة على اختلافها وتناقضها أحياناً » و « انتهازه كل فرصة لينفجر بنشاطه ومرحه حتى من خلال أبياته الحزينة» (١).

هذا تخطيط عام لمنهج الدكتور محمد النويهى فى دراسة الشعر الجاهلى أرجو أن أكون قد وُفّقت فيه . وإذا كنت قد خالفته فى بعض النقاط فذلك لا ينال من أستاذيته التى تعلمنا منها الكثير والتى يشدنا إليها بوجه خاص هذه العناصر الشخصية التى تنبثّ فى نقده فتجعل له طعماً خاصاً ، علاوة على أسلوبه المتدفق الرائع القريب من النفس والذى لا يتحرج أن يقرّبه رغم فخامته من لغة الحياة اليومية إذا ما اقتضت الظروف ذلك .

* * *

---

(١) ٢ / ٤٥١ _ ٤٥٢ ، ٤٥٨ ، ٤٥٩ _ ٤٦٠ .

الاتجــاه الإستاطيقــى

وبعد كتاب الدكتور محمد النويهى بسنوات قليلة ظهر للدكتور مصطفى ناصف كتاب عنوانه « دراسة الأدب العربى » ، وهو كتاب يختلف مع كتاب د. النويهى على طول الخط : فالأول يهتم بالتقويم ، والثانى يرفض ذلك ويستنكره استنكاراً شديداً ويراه مسؤولاً عن إشاعة الفوضى فى حقل النقد الأدبى . والأول يبحث فى النص عن شخصية صاحبه ويربطه بظروف البيئة والمجتمع التى ظهر فيها ، على حين يَعُدّ الكتابُ الثانى كلَّ هذا مفسدة للعمل الأدبى . كما أنه فى الوقت الذى يأخذ فيه د. النويهى بقانون « أقل الفروض » فلا يسمح لنفسه بالبحث عن معنًى خلف المعنى الظاهر إلا إذا دعت إلى ذلك ضرورة ملجئة فإن د. ناصف يهاجم من يحاولون قراءة العمل الأدبى قراءة حرفية ، إذ يراه عالماً من الرموز كما سيتضح بيانه بعد قليل . والدكتور النويهى يسلّم بتعدد الأغراض فى القصيدة الجاهلية، بخلاف الدكتور ناصف ، الذى يَسِمُ مثل هذه القراءة للقصيدة الجاهلية بالسخف ... وهكذا . وفى الصفحات التالية سوف نحاول استعراض ملامح الاتجاه النقدى الذى ينادى يه ويستخدمه د. ناصف [1] ثم نقفّى على ذلك بالتعليق

---

(١) وبقريب جدا من هذا الاتجاه يقول د. لطفى عبد البديع (انظر كتابه « التركيب اللغوى للأدب »). وقد سبق أن درس د. إبراهيم عبد الرحمن محمد هذا الاتجاه فى كتابيه : « الشعر الجاهلى ـ قضاياه الفنية والموضوعية » (ص ١٩١ ـ ١٩٢) =

على هذا الاتجاه .

لكن الأستاذ الدكتور ، قبل أن يحدّد ملامح اتجاهه النقدى ، قد تلبّث عند أشهر الاتجاهات النقدية التى كانت موجودة على الساحة آنئذ وكرّ عليها فى هجوم شديد. وهذه الاتجاهات هى الاتجاه التأثرى ، والاتجاه الاجتماعى ، والاتجاه النفسى .

والتأثرية ، كما يوضحها الأستاذ الدكتور ، تقوم على التداعى ، فإذا قرأ الناقد قصيدة ما انتقل منها إلى أشياء ترتبط بها واصفاً إياها بصفات إنسانية كالسماحة والكرم والعذوبة والرصانة والرونق ... إلخ ، كما يتحدث عن مشاعره وانطباعاته نحوها مستخدماً ألفاظا مثل «الصبوة والارتياح والطرب» . وهذه التأثرية قديمة ، فى رأيه ، قدم الجاحظ والآمدى والقاضى الجرجانى وأبى هلال العسكرى . ومن أهم ممثليها عنده فى العصر الحديث الدكتور طه حسين والأستاذ عباس محمود العقاد (١).

= و « اتجاهات النقد فى الأدب العربى الحديث ـ دراسات تطبيقية » (مكتبة الشباب/ ١٩٩٤م / ١٠٥ ـ ١١١).

(١) انظر كتابه « دراسة الأدب العربى » / الدار القومية للطباعة والنشر / ٢٢ ـ ٢٧ ، ٤٤ ـ ٤٩ . وقد وصف د. إبراهيم عبد الرحمن محمد حُكْم د. ناصف على اتجاه طه حسين بالانطباعية بأنه «تعميم انطباعى » . والصواب فى رأيه هو أن طه حسين كان رائد النقد العلمى ، الذى مثل له بكتابَىْ عميد الأدب العربى : « فى الشعر الجاهلى » و « مع المتنبى » والذى يرجع فى الواقع إلى مرحلة أبكر فى =

والأستاذ الدكتور يرفض هذا كله رفضا شديدا ، إذ يرى ضرورة عزل القصيدة عن الحوادث الشخصية ومشاعر الطرب لدى الناقد حتى يمكنه أن يرى النص فى وضوح أتمّ [١] . كما أن من الخطإ ، فى رأيه ، الظن بأن أهم عنصر فى الشعر هو العاطفة ، لأن « الشعر خلْقٌ خيالى ، وهذا الخلق الخيالى قد يعبّر عن عاطفة أو شىء أو فكرة » [٢] . كذلك فقوة الشعور فى ذاتها ليست مقياساً صحيحاً للأدب الجيد ، « فكثير من

= حياة طه حسين عندما قدم أطروحته عن « ذكرى أبى العلاء » إلى الجامعة المصرية الناشئة سنة ١٩١٤م(انظر كتابى «محمد حسين هيكل أديبا وناقدا ومفكراً إسلاميا » / مكتبة زهراء الشرق / ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م / ٢١٩ ـ ٢٢٠) . أما العناصر التأثرية التى جمع د. طه بينها وبين هذا الاتجاه العلمى فهى، كما يقول د. إبراهيم بحق ، وليدة ذوق راق مرهفٍ ومعرفة واسعة بنظريات الشعر (اتجاهات النقد فى الأدب العربى الحديث / ١٠٦ /هـ١) . والشىء ذاته يقال عن الأستاذ العقاد ، فله دراسات عميقة تجمع بين الاتجاه النفسى والعلمى والأسلوبى منذ وقت مبكر ، ولا تخلو كذلك من لمحات تأثرية وجدانية قوامها الذوق المرهف والفهم العميق والحساسية الأدبية الراقية ، نذكر منها على سبيل المثال دراساته عن المتنبى وبشار وابن الرومى وأبى نواس وابن أبى ربيعة وجميل بثينة. وقد عاد د. ناصف بعد ذلك فوصف منهج طه حسين فى النقد بـ « المنهج العلمى » مع الاستعانة بالتأثرية (ص ١١٢) ، ثم عاد مرة أخرى فوصفه بالموضوعية وأبدى إعجابه بالتزامه الشديد بالنص وأنه ليس من أولئك النقاد الذين يخلعون عليه ما ليس فيه أو يقحمون عليه تداعيات لا تلائمه (اللغة والبلاغة والميلاد الجديد / دار سعاد الصباح / ١٩٩٢م / ٢٠١ ، ٢٠٣ ، ٢٠٨ ، ٢١٢) .

(١) دراسة الأدب العربى / ٢٤ .

(٢) المرجع السابق / ٤٩ .

الناس أقوياء الشعور وليسوا فنانين ، وكثير جدا من الناس يَحْيَوْن حياة شقية لأنهم يُفْرِطون فى الشعور بالأشياء ... ولكن نعلم فى الوقت نفسه أنهم ليسوا شعراء ... وليس الشعر كله محتاجاً إلى العواطف القوية ، ولكنه محتاج إلى أن يكون خلقا خيالياً »(١) . ووظيفة الناقد ليست معرفة عواطف الشاعر ومدى صدقها أو كذبها . وعلى أية حال فهذا أمر غير ممكن ، «فنحن ببساطة لا نعرف ما فى نفوس الناس» ، والمهم أن نعرف النص الأدبى الذى بين أيدينا ونتشبث بدقائقه ومسير بعض جزئياته وما تقوم عليه من إدراك أسطورى للأشياء(٢) .

وعند مناقشة المنهج الاجتماعى يؤكد د. ناصف أن الظروف الاجتماعية ، وهى الظروف التى يهتم هذا المنهج بالربط بينها وبين الإبداع الأدبى ، لا يتعدى دَوْرُها حَفْزَ الأديب على الإنتاج ، ومن ثم لا تظهر هى نفسها فيه ولا توضّح معناه بل تظل هناك مسافة بينها وبينه(٣) . ذلك أن العمل الفنى ليس انعكاساً للبيئة الاجتماعية بل هو إضافة حقيقية لها ، كما أن الوسط الاجتماعى هو وسط غير مباشر بالنسبة للشاعر ، أما الوسط المباشر فهو التقاليد الشعرية(٤) . وإذا كان الشعراء القدماء قد جَرَوْا فى رِكاب الولاة والوزراء مثلا فإن هذا ، وإن

---

(١) السابق / ٥٠ ـ ٥١ .

(٢) ص ٤٧ ـ ٤٩ .

(٣) ص ٩٦ .

(٤) ص ٩٩ ، ١٠٨ .

ألّف جزءا من حياتهم كبشر ، لا يؤلف بالضرورة جزءا هاما من حياتهم كشعراء . وبناءً على هذا يرى الأستاذ الدكتور أن فكرة الأغراض فكرة مضللة، وقد بلغ من تضليلها لنا أننا لم نعد نقرأ فى القصيدة سواها [1] رغم أن الشاعر فى الحقيقة لا يكتب شعره ليمدح أو يهجو بل ليخرج من هذه الدائرة الضيقة التى لا يُنظر إليها إلا على أنها مجرد عامل يساعد عقله على إحداث تفاعلات فى عالمه الجديد [2] . وقد ذكر الأستاذ الدكتور أن النقاد المحْدَثين ، وعلى رأسهم د. طه حسين ، قد جعلوا وُكْدَهم البحثَ عن صورة المجتمع فى هذا الشعر مستخدمين المنهج العلمى ، الذى لم يجدوه وافياً فاستعانوا إلى جانبه بالتأثرية . وهم فى بحثهم عن صورة المجتمع فى إبداع الشعراء إنما كانوا يتابعون نقادنا القدماء الذين قالوا إن الشعر هو ديوان العرب [3] . وهذا الاتجاه عند نقادنا المحدثين هو الذى جعلهم يتهمون الشعراء الرومانسيين بالانفصال عن المجتمع وبأن شعرهم لا يعدو أن يكون زخرفة لغوية [4] . وهنا يؤكد الدكتور ناصف أن للفنّ رغم هذا قيمة أخلاقية واجتماعية لكنْ على أساس غير مباشر ، وذلك من خلال توسيع العقل وإفساح المجال أمام حساسية الإنسان كما يقول . وهو يؤدى هذه القيمة عن طريق خصائصه

---

(١) ص ١٠٦ .

(٢) ص ١١٠ ـ ١١١ .

(٣) ص ١١١ ـ ١١٢ .

(٤) ص ١١٨ ـ ١١٩ .

الإستاطيقية نفسها[(١)] ، ومن ثم فليس أمامنا من طريق لفهم مضمون الأعمال الشعرية إلا التحليل الإستاطيقى للخبرة الجمالية اللغوية التى تحتوى عليها والتى تتمثل فى الرموز والاستعارات، ومواضع الألفاظ وتفاعلاتها ، وتَميُّز الكل من مجموع أجزائه ، والمعانى فوق المنطقية ... إلخ[(٢)] .

وكما أنكر الأستاذ الدكتور أن تكون هناك صلة بين الظروف الاجتماعية والأعمال الإبداعية نراه كذلك ، عند تحليله للاتجاه النفسى فى نقد الأدب ، ينكر أية علاقة بين شخصية الأديب وإنتاجه الأدبى ، فقد يدعو العمل الفنى مثلا إلى بعض القيم النبيلة رغم تجرد صاحبه من صفات النبل . ذلك أن الأديب قد يكره أن تظهر عيوبه فى عمله مُؤْثِرًا أن يعبِّر عما يطمح إليه لا عما يتصف به من خلالٍ سيئة[(٣)] ، ومن ثم فليست هناك من صلة بين صحة تفسير العمل الأدبى وبين قصد المؤلف[(٤)] . والتفسير المقبول للعمل الفنى ، فى نظره ، ليس هو التفسير الذى يهتم بالبحث عما فى ذهن المؤلف مغفلا بذلك منابع اللاوعى الخفية ، بل هو التفسير الذى يغنى تجربتنا المباشرة[(٥)] . وهذا

---

(١) ص ١٢٢ ـ ١٢٣ .

(٢) ص ١٠٠ ـ ١٠١

(٣) ص ١٤٤ ـ ١٤٥ .

(٤) ص ١٣٥ .

(٥) ص ١٣٥ ، ١٣٧ .

هو التفسير الإستاطيقى . ثم يعود الأستاذ الدكتور إلى الإلحاح على أنه ليس للدلالة الإستاطيقية فى العمل الفنى أى معادل سيكولوچى ، أى أن العمل الفنى لا يدل على نفسية صاحبه ، وإن لم يستبعد تماماً أننا قد نحتاج فى فهم العمل الأدبى إلى العلم ببعض تجارب مؤلفه، لكن هذه التجارب (كما يقول) لا تشير إلى تكوين العمل من الناحية الشكلية [(١)] . وهو يضيف قائلاً إن من المشروع أحياناً أن ننظر إلى العمل الفنى على أنه محاولة من قِبَل الفنان للتعبير عن نفسه ، لكن هذا لا يُخْرِج العمل الفنى عن طبيعته التى تتمثل فى أنه نظام لاشخصى مُغْلَق على نفسه فحسب ، فضلا عن أن هناك شعراء يعملون عمداً على طمس شخصياتهم فى أشعارهم [(٢)] ، وإن عاد فقال فى موضع آخر إننا إذا أردنا دراسة شاعرٍ ما بوصفه إنسانا فعندئذ لا بد أن نلتمس فى شعره الأدلة على صفاته الشخصية [(٣)] . بل إن كتب التراجم الذاتية لا تعبّر ، حسبما يؤكد ، عن حياة صاحبها وشخصيته ، ومن الممكن أن يأتى أحد الباحثين فيثبت لنا أنه لا صلة لكتاب « الأيام » مثلاً بشخصية الدكتور طه حسين، ثم يعقب قائلا إنه لا يعنيه على أية حال أن تكون أحداث هذا الكتاب حقيقية أو لا [(٤)] . وهو يضرب لذلك

---

(١) ص ١٤٦ ـ ١٤٧ .

(٢) ص ١٤٨ ، ١٥٠ .

(٣) ص ١٥٣ .

(٤) ص ١٧٤ ، ١٧٧ .

مثلا بالسياج الذى يصفه طه حسين فى أول كتابه والذى كانت تنفذ منه الأرانب فى غاية السهولة ، على حين كان يمثل للصبى بطل « الأيام » سدًا لا يمكنه تجاوزه إلى ما وراءه ، فيقول إن هذا السياج ما هو إلا رمز للطموح والرقى الروحى [(١)] . وبالنسبة للشعر الجاهلى فإن الطَّلل مثلا يرمز للبحث عن الأم [(٢)] ، أما وصف بشّار لجِسْم محبوبته بأنه ذهب وعطر فتفسيره أن جسمها جوهر مصفى [(٣)] ... وهكذا .

كذلك يربط الأستاذ الدكتور ، بناءً على الدراسات النفسية الحديثة، بين الحُلْم والفن قائلاً إن كلا منهما يقوم على الرمز ، أى التعبير غير المباشر الذى لا يسمّى الشىء باسمه، وإن الرمز بطبيعته لا يشير إلى معنى بعينه بل يتضمن معانى كثيرة [(٤)] ، كما يتميز بعدم ثبات هذه المعانى حتى إنها لتتغير تغيرا مستمرا ومن قارئ لآخر [(٥)] ، وإن لم تكن بالضرورة معانى جنسية [(٦)] .

ويمضى الأستاذ الدكتور فيسلط الضوء على الدور الذى أداه فرويد فى هذا المجال قائلا إنه قد أمدّنا بأفضل أساس لتحليل العمل الفنى ،

---

(١) ص ١٧٨ .

(٢) ص ١٥٨ .

(٣) ص ١٧٠ ـ ١٧١ .

(٤) ص ١٣١.

(٥) ص ١٣٢ ـ ١٣٣ .

(٦) ص ١٣٤ .

وذلك بإبراز ما يتضمنه هذا العمل من رموز وتمثيل غير مباشر واستبدال وتكثيف ، وهو ما يوجب علينا ، حين نتناوله بالنقد ، أن نميز بين معانيه الظاهرة ومعانيه الكامنة (١) .

وللصورة أهمية كبيرة فى الشعر . ومثلما هو الحال فى الحُلْم فإن لها فى الشعر دلالتين : دلالة ظاهرة ، ودلالة خفية قد تؤثر فى عقل القارئ دون أن يتبين مرجعها (٢) . وهذا التعدد فى معانى الصور هو ما يسمّى بـ « الالتباس » ، وهى ظاهرة تَشِيع فى الشعر الحديث شيوعاً يلفت النظر بكثرته (٣) .

وواضح أن الأستاذ الدكتور لا يرفض كل ما أتى به التحليل النفسى إلى ميدان النقد الأدبى بل ينصبّ رفضه على محاولة الربط بين العمل الأدبى وشخصية صاحبه فقط . وسوف نرى عما قليل كيف يستفيد سيادته بنتائج الدراسات النفسية فى الاتجاه النقدى الذى يحبذه ويدعو إليه ، وهو الاتجاه الجمالى (أو الإستاطيقى حسب تعبيره) .

والفن ، فى نظر النقد الإستاطيقى، شيء متميز بنفسه عن سائر الأنظمة الفكرية والاجتماعية ، وبالتالى ينبغى ألا يقاس إلا بمقاييسه الخاصة . ويقول د. ناصف إن الشعر كالنّبات لا علاقة لطبيعته وتركيبه

---

(١) ص ١٣٨ .

(٢) ص ١٣٨ ـ ١٤٠ .

(٣) ص ١٣٩ ـ ١٤١ .

بالتربة التى ينبت فيها . وعلى هذا فمن الخطإ البيّن الربط بين الخصائص الشكلية والفنية للشعر الجاهلى وبين البيئة العربية [١] .

كما أنه من غير اللازم أن تصدر القصيدة عن تجربة ، بل إن الشاعر ليغيّر من تجاربه ومشاعره أثناء عملية الإبداع . وهذا يتطلب من الناقد ، فى بعض الأحيان على الأقل ، أن يُبْعِد عن ذهنه المعلومات الخاصة بالشاعر وحياته وبيئته . ذلك بأن القصيدة ليست بحال من الأحوال تعبيرا عن الظروف الاجتماعية أو الحالة النفسية لمبدعها بل هى بناء لغوى ، أىْ رمز [٢] . والعمل الأدبى ليس إلا مغامرة فى داخل تنظيم الألفاظ وتفاعلها لجعل الموضوع وطريقة التعبير عنه شيئا واحدا ، والقصيدة الجيدة هى القصيدة الثرية فى دلالتها بحيث تبدو فى القراءة الخامسة أو السادسة أوْفَى منها فى القراءة الأولى أو الثانية [٣] . وينفى د. ناصف أن يكون للعمل الأدبى خطة أو تدبير منظم [٤] ، كما أن اللغة عنده ليست أداة للتعبير عن ذات الأديب أو أى شىء خارجى . ومن شأن الفهم الحَرْفىّ للعمل الأدبى أن يفترسه ، بل إن الدلالة الحرفية فى نظره هى خرافة من الخرافات [٥] .

---

(١) ص ١٨٥ - ١٨٨ .

(٢) ص ١٨٥ - ١٩٠ .

(٣) ص ١٩١ - ٦٤، .

(٤) ص ١٩٤ ، ١٩٦ .

(٥) ص ٣٣٤ .

ويقول الأستاذ الدكتور إننا بحاجة ماسة إلى إعادة قراءة الشعر القديم ولكن بفهم جديد ، وعنده أن القصيدة القديمة رغم تفككها الظاهرى لها معنًى كُلِّىّ أوسع . ولأن الشعر ، كما يؤكد ناقدنا ، قد نشأ فى أحضان الأساطير فنحن بحاجة إلى معاجم أسطورية عربية لأن العلم بالأساطير من شأنه أن يُغْنِى الشعر . وهو لا يقرن الشعر بالأساطير وحسب بل بالاعتقادات الدينية والتمثل الأخلاقى أيضاً[(١)] . كذلك فهو ضد تقويم الشعر لأنه ، حسب قوله ، مجرد ذوق شخصى تَسَبَّب فى إشاعة كثير من الفوضى فى ميدان النقد ، كما أن المقاييس النقدية نسبية متغيرة وليست نهائية مطلقة[(٢)] ، وإن أضاف رغم ذلك أن التحليل لا ينفصل عن التقويم ، لأن الاختيار يتضمن نوعا من التقويم، وكذلك الأمر فى التحليل[(٣)] .

ويعكس النقد التطبيقى عند د. ناصف بوجه عام ما ينادى به : فهو يفسّر الشعر تفسيراً يباعد بينه وبين الدلالة الظاهرة للكلام ، كما أنه كثيرا ما يستعين فى هذا التفسير بالأساطير . وهو يتجنب تقويم العمل الأدبى بالاستحسان أو الاستهجان كمبدإ ، ومع ذلك لا يعدم القارئ هنا

---

(١) ص ٢٠٧ .

(٢) ص ٢١٥ ـ ٢١٩ ، ٢٢٢ ـ ٢٢٤ .

(٣) ص ٢٢٣ .

أو ههنا حكما تقويميا [١] .

ومن الأمثلة على قراءته الرمزية الأسطورية للشعر قوله إن الفرس فى معلقة امرئ القيس صورة للإنسان المتمرد الثائر [٢] ، والمطر صورة للحياة المستقرة ، أما الرحلة فبحث عن حقيقة الحياة [٣] . وعند إشارته لمعلقة طرفة نجده يقول إن « الناقة رمز لعدة مفهومات : لفناء القوى الشاب ، والانتصار على الصعوبات ، والحياة الفاضلة ، والمثل الذى تهون فى سبيله التضحية والفداء . ولكن أقصى ما يقنع به العقل المشغوف بملاحظة الأسباب أن الناقة صديق رفيق وليست مجرد أداة للرحلة والاتصال » . ثم يضيف بعد سطرين قائلا إن «طرفة يرى فى الناقة الموتَ

(١) مثال ذلك وصفه لشعر بشار بأنه « رائع » (ص ١٦٨) ، وقوله فى المقارنة بين الشعر العمودى والجديد إن كلا منهما يحقق وظائف لا يحققها الآخر (ص ٢٢٠) ، وقوله فى موضع آخر : «وأجمل وصف فى اللغة العربية للفرس هو ما جاء على لسان امرئ القيس فى معلقته المشهورة » (ص ٥٣) ، وهذا حكم تأثرى واضح . وبالمثل فإنه ، فى حديثه عن وصف زهير للحمار فى لاميته الشهيرة ، يقول إنه « قد وفق توفيقا بارعا حين جعل الحمار يُقَبِّل على النبات حتى اخضرَّت مشافره » (ص ٢٧٨) ، كما يقول عن شعراء الجاهلية بوجه عام إنهم « برعوا فى تصوير الأشياء براعة هائلة فى بعض الأحيان » (قراءة ثانية لشعرنا القديم / ط٢ / دار الأندلس / ١٩٨١م / ٤٤) ، وعن المطر فى معلقة امرئ القيس إنه « من أكثر الأشياء جاذبية فى الشعر العربى » (المرجع السابق / ١٢٩) .

(٢) وإن عاد فقال بعد قليل إن الفرس صورة من حياة الإنسان (دراسة الأدب العربى / ٢٠٢) .

(٣) المرجع السابق / ٢٠٠ ـ ٢٠١ .

الذى يقترن ببلوغ الحياة أقصى نضوجها»[(١)] . وفى الحديث عن ناقة طرفة أيضاً يقول إن « الناقة فى الشعر الجاهلى هى الرمز الثانى للحياة التى يعبث بها الموت »[(٢)] ، ثم بعد قليل يقول إن « الناقة تبدو حيوانا مقدسا كل ما فيها يحمل طابع القداسة . من أجل ذلك يقف (الشاعر) عند كل عضو فيها . ولو كانت الناقة لا تحمل معنى روحيا هاما لما كان فى وسعنا أن نفهم هذا الوقوف المتأنى عند كل عضو فيها ... كل عضو فى الناقة ينبض بأهمية الحياة ، والحياة لا تعنى شيئا إلا رحلة الناقة التامة الخلقة »[(٣)] . وعن ناقة طرفة أيضاً يقول إنها « تحمل صاحبها كما يستوعب التابوتُ الميتَ . الناقة إذن من هذه الوجهة ليست هى مجرد الإنسان الذى يبتغى لنفسه القوة والسلامة ، ولكنها أيضاً حياة أخرى مُعَدَّة للعبث بحياة الإنسان نفسه »[(٤)] . وعن الناقة فى إحدى قصائد النعمان بن الحارث الأصغر الغسانى نسمعه يقول إنها « رمز الإنسان الفانى ورمز الدهر الباقى معا »[(٥)] . وعند حديثه عن أبيات زهير بن أبى سُلْمَى فى التنفير من الحرب يقول عن تصوير الحرب بصورة الناقة الولود المتئمة التى يجىء أولادها كلهم مشائيم :

---

(١) السابق / ٢٠٢ .

(٢) أما الرمز الأول فهو الطلل .

(٣) ص ٢٤٣ ـ ٢٤٤ .

(٤) ص ٢٤٨ .

(٥) ص ٢٤٩ .

«أصبحت الناقة حيوانا أسطوريا يلجأ إليه الشعراء في التعبير عن قوى الشر الغامضة المسلطة على الإنسان أو قوى الموت »[(١)] . ومن الواضح أن بين بعض هذه التأويلات وبعضها الآخر تناقضا شديدا .

ومن الأمثلة أيضاً على التفسير الرمزى الأسطورى فى نقد الأستاذ الدكتور قوله عن بيت الشعر التالى :

وقد لاح فى الصبح الثريا لمن رأى ... كعنقود مُلاَّحِيَّةٍ حين نَوَّرا

إن « الأساطير الجاهلية تحدثنا أن العنب رمز لحلاوة الدنيا ، فاختيار الملاحية أو العنب يؤدى أكثر من معنى . فحلاوة الدنيا إذن غير مقصورة على الأرض بل تتعداها إلى الثريا فى السماء ... أضف إلى ذلك أن العنقود يرمز إلى الخصب والنمو والتوالد . والثريا إذن فى هيئتها وتقاربها وضوئها قريبة فى النفس من منظر الطفولة والأطفال » . ثم يعقب مخاطباً من يتصور اعتراضه من القراء على هذا التفسير قائلاً : « وفى وسعك أن تقول إن الشاعر لم يقصد إلى هذا التكلف ، وفى وسعى أن أقول إن المقصد يشبه العنقاء . كلاهما خرافة »[(٢)] .

فإذا انتقلنا إلى تفسيره للخمر فى الشعر القديم فإننا نراه يقول مثلا ، فى أبيات الأعشى التى يذكر فيها أنه باع عَشْرا من النوق ليشترى

---

(١) ص ٢٥١ .

(٢) ص ٢٠٨ ـ ٢٠٩ .

بثمنها خمرا ، إن الشاعر قد « أراد أن يستبدل بفكرة الحياة التى أهمّتْه وأقلقته فكرة أخرى . وبعبارة أخرى رَمَز بيعُ الناقة إلى رغبة الشاعر فى نسيان أزمة الحياة »(١) . أما بيت الأعشى الآخر الذى يقول فيه واصفا الخمر :

كأن شعاع قرن الشمس فيها إذا ما فتّ عن فيهـا الختامـا

فقد علق عليه بقوله إن الشعراء قد أُعْجِبوا بهذه الصورة إعجابا متواترا ، « ولكنْ ما قرن الشمس ؟ يقال إنه أول ما يبدو منها فى الصباح . وهذا غير كاف ، إذ لا بد لنا أن نلاحظ أن الشمس ذات شأن كبير فى الأساطير القديمة . وقد اعتُبِر إله الشمس منقذا يحرز النصر على الموت لا من أجل نفسه وحدها ، وإنما يفعل ذلك من أجل العالم أجمع ، ولذلك يمكّن حياة العالم من النهوض والإشراق . إله الشمس فى الأساطير البابلية يؤسس الاستقرار ، ويقضى على العزلة والانتهاء والاعتساف، ويوجِد مفهوم النظام أو القانون »(٢) . ثم يضيف بعد عدة أسطر أن « شارب الخمر يريد أن يحقق أحلاما أو أفكاراً أو رُؤى لا يستطيع أن يتناولها بغير هذا الطريق . أى أن الخمر ، فى نظر شاربها ، تُعْتَبَر وسيلة إلى ضرب من المعرفة التلقائية الغامضة لحقائق صعبة ، حقائق الحياة والوجود»(٣) . ومن الواضح هنا أيضاً أن ثمة شيئا غير قليل

(١) ص ٢٨٩ .

(٢) ص ٢٩٠ - ٢٩١ .

(٣) ص ٢٩١ .

من التناقض بين هذه التأويلات .

هذه هى الملامح العامة للاتجاه الإستاطيقى فى النقد الأدبى كما يدعو إليه د. مصطفى ناصف . وأول ما يلفت النظر فيها ذلك الموقف الصارم الذى يقفه الأستاذ الدكتور ضدّ تقويم العمل الأدبى ، مع أن ذلك التقويم هو ، بلا ريب ، تعبير عن نزعة فطرية لها جذورها القوية فى النفس الإنسانية ، إذ النفس تَهْوَى وتستحسن ، وتكره وتستهجن ، وتحب أن تعبّر عما تشعر به من حب ونفور . وقد رأينا كيف لم يستطع قلم الأستاذ الدكتور أن يغالب هذه النزعة فأطلق صيحات الإعجاب أمام بعض النصوص الشعرية . كما أن تسمية هذا المنهج ذاتها تعنى الاهتمام بجماليات النصّ الأدبى ، لكننا ننظر فنجد الأستاذ الدكتور يركّز كل اهتمامه على المضمون دون التفات إلى الناحية الجمالية البتة . ليس ذلك فحسب بل رأيناه ينفى نِفيا قاطعاً أن يكون هناك تخطيط أو تدبير منظم للعمل الأدبى .

كذلك يبدو لى أن التسوية بين الفن والحُلْم قد تكون بحاجة إلى إعادة نظر ، فالحلم يتمّ عند توقف عمل الحواسّ والعقل وفى غياب تام لإرادة صاحبه على عكس ما يحدث عادة فى الإبداع الفنى والأدبى ، الذى يتم فى اليقظة تحت إشراف العقل لا فى المنام والذى تتدخل فيه إرادة الإنسان إلى حد كبير مخضعةً إياه لعملية نقد ذاتى أثناء تشكله أيضاً. على أنى لا أنكر رغم هذا دور اللاوعى فى سلوك الإنســـان

وإبداعه، بيْد أن هناك مبالغة شديدة جدا فى أن نجعل له السيادة المطلقة فى حياة الإنسان على ذلك النحو الذى وجدناه عند الأستاذ الدكتور .

ثم إن الأحلام ، رغم كل ما قلناه عن ظروف تكونها ، كثيراً ما تأتى واضحة مستقيمة لا تحتاج إلى تأويل رمزى ، فما بالنا بالأعمال الفنية والأدبية ، وهى كما قلنا إنما تتم فى اليقظة لا فى المنام وتحت إشراف العقل والإرادة إلى حدّ كبير فى معتاد الأمر ؟ وفضلاً عن هذا فإن فى القول بأن الأعمال الأدبية والفنية هى أعمال رمزية فى كل الأحوال تعميماً يخالف حقائق الحياة ، فالوضع الطبيعى هو تعبير الإنسان والفنان عن نفسه تعبيرا مباشرا إلا إذا قام دليل على عكس ذلك . وقد رأينا ما قاله الدكتور محمد النويهى عن «قانون أقل الفروض» ، وعلى أساسٍ من هذا القانون ينبغى على الناقد ألا يتجه تلقائيا إلى التأويل الرمزى للأعمال الأدبية إلا إذا وجد مانعاً يحول بينه وبين التفسير المباشر أو كان العمل الأدبى يقبل التفسير الرمزى فى نفس الوقت دون اعتساف . ثم لو قلنا بالرمز فى الأعمال الأدبية التى لم يقصد أصحابها إلى ذلك ، فما القول فى تلك الأعمال التى بناها أصحابها قصداً بناءً رمزيا ؟ كما أن التأويلات الرمزية التى قرأناها قبل قليل لا تستند ، فيما هو بيّن ، إلى أساس ثابت وواضح ، وقد تتضارب مثلما مرّ بنا فى التأويلات المختلفة لرمز الناقة مثلا .

كذلك ففى كلام الأستاذ الدكتور إرهاصات بما سيقوله التشريحيون

(أو التفكيكيون) فيما بعد ، وذلك فى إشارته المتكررة إلى أن النص الأدبى يقبل تفسيرات متعددة بعدد قرائه بل بعدد قراءات الشخص الواحد ، وأن البحث فيه عن مقصد المؤلف هو كالبحث عن العنقاء ، أى أنه خرافة لا وجود لها . ومن ذلك أيضاً قوله إن العمل الأدبى نظام لاشخصى مغلق لا ينطوى إلا على نفسه . وهذا يشبه ما يقوله التفكيكيون عن الإشارة الحرة وعدم وجود المرجعية التى يمكن الإحالة إليها فى فهم النصوص الأدبية وتفسيرها .

* * *

الاتجـاه الأسـطـورى

ونصل إلى الاتجاه الأسطورى ، وهو (كـمـا سنرى) يلتـقى مع الاتجاه الإستاطيقى فى بعض جوانبه . والأساطير عبارة عن حكايات عجيبة ظهرت فى العصور الموغلة فى القدم وتناقلتها الذاكرة البشرية عبر الأجيال ، وفيها تظهر قوى الطبيعة بمظهر بشرى . وكان القصد من هذه الحكايات تفسير الظواهر الطبيعية أو العقائد الدينية أو الأحداث التاريخية الموغلة فى القدم . وبعد التقدم الحضارى الكبير الذى أنجزته الإنسانية ، وبخاصة فى القرون الأخيرة حيث قطع العلم بخطواته الجبارة أشواطا طوالاً فى الطريق المؤدية إلى الكشف عن حقائق الكون ، انحسرت الأساطير وحلت محلها النظرة العقلية والقانون العلمى ، وإن ظل الشعراء (والأدباء بوجه عام) فى كثير من الأحيان يستخدمون المادة الأسطورية ، لكنْ هذه المرة عن عمدٍ ولأغراض فنية لا عن اعتقاد منهم بأن ما فيها حقائق قطعية مثلما كان يعتقد الإنسان القديم .

وهكذا كانت الأسطورة ولا تزال مادة شعرية فى القديم والحديث على السواء . كل ما هنالك أن الشاعر القديم كان يستخدم هذه المادة عن إيمانٍ منه بحقيقيتها بخلاف الشاعر الحديث الذى يستخدمها لغرض فنى لا أكثر . وفى النقد العربى الحديث دراسات متعددة عن الأسطورة فى الشعر بعضها يتناول الشعر القديم ، وبعضها يتناول الشعر الحديث، ومن هذه الدراسات كتاب الدكتور مصطفى الشورى « الشعر الجاهلى -

تفسير أسطورى » وكتاب الدكتور أنس داود « الأسطورة فى الشعر العربى الحديث » .

وفى دراسة الدكتور الشورى نراه يعمل على إثبات وجود الأساطير عند عرب الجاهلية (١) فيسوق ، ضمن ما يسوق من أدلةٍ ، ما ورد فى القرآن الكريم من قوله تعالى حكاية لكلام الكفار عن كتاب الله : ﴿ قد سمعْنا . لو نشاء لقلنا مثل هذا . إنْ هذا إلا أساطير الأولين ﴾ (٢) ، وكذلك قوله عز شأنه : ﴿ وقالوا : أساطير الأولين اكتتبها فهى تُمْلَى عليه بُكْرَةً وأصيلاً ﴾(٣). ونحن لا نشاحّ فى وجود الأساطير فى الجاهلية ، ومنها ما كان العرب يقولونه آنذاك عن سُهَيْل والشِّعْرَى والغُمَيْصَاء ، والغيلان والسعالى وعزيف الجن ، والهامَة والصَّدَى ، ولقمان والنسر لُبَد ، وزرقاء اليمامة ... إلخ، لكننا لا نوافق على أن كلمة « أساطير » التى وردت فى هاتين الآيتين وأشباههما كانت تعنى آنذاك ما نفهمه اليوم منها ، بل كان معناها الأحاديث أو القصص المسطورة فى صحائف كما جاء فى المعاجم وكتب التفسير القديمة وكما ذكر الأستاذ الدكتور نفسه فى نفس الموضع .

لا مشاحّة إذن فى أنه كان للجاهليين أساطير كغيرهم من الأمم

---

(١) انظر « الشعر الجاهلى ـ تفسير أسطورى » / ١٩٩٤م / ٨٥ .

(٢) الأنفال / ٣١ .

(٣) الفرقان / ٥ .

القديمة ، لكن السؤال هو : إلى أى مدًى اتسعت رؤيتهم الأسطورية ؟ إن بعض النقاد الذين يتحدثون عن الأساطير فى الشعر الجاهلى يتحمسون تحمسا شديدا حتى ليكادون أن يصروا فى كل شىء يذكره الشاعر الجاهلى فى قصيدته معنى أسطوريا . وربما كان الدكتور مصطفى الشورى من هذا الفريق ، فهو يرى أن المرأة والملوك وكذلك الناقة والجمل والفرس والثور الوحشى والغزال والطير والشجر والحجر وغير ذلك من مظاهر الطبيعة والحيوانات كانت تحظى من الجاهليين بالعبادة[١] . وهو فى سبيل البرهنة على هذا يتخذ سبلاً بالغة الطول شديدة التشابك ، ومع ذلك فإنه ، التزاماً بالدقة والأمانة العلمية ، ينصّ فى بعض الأحيان بمنتهى الوضوح على أن الأمر لا يخرج عن أنه هكذا « يبدو » له .

فمثلا يرى الأستاذ الدكتور أن العرب كانوا يعرفون عبادة بَعْل إله الخصب والمطر ، وللتدليل على ذلك يسوق قوله جل شأنه : ﴿ أَتَدْعُونَ بَعْلاً وتَذَرُون أحسن الخالقين ؟﴾ [٢] . والذى يرجع إلى هذه الآية ويقرؤها فى سياقها يتحقق أنها لا تخاطب العرب بل قوم إلياس عليه السلام ، وهؤلاء شىء ، وأولئك شىء آخر . وهذا يقودنا إلى ذكر ما لاحظناه من أن الأستاذ الدكتور قد يبدأ حديثه ، عند الكلام عن لون ما من ألوان

(١) انظر مثلا ص ٨٦ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ١٠١ ، ١٠٢ .
(٢) الصافات / ١٢٥ (وليس ١٢٢ كما فى هامش ص ٩٧ عنده) .

العبادة الوثنية ، بالإشارة إلى وجوده عند السومريين مثلاً أو الأشوريين أو البابليين أو الإغريق ثم يتخذ هذا دليلاً على أنه كان موجوداً عند العرب[١] ، مع أن هذا ليس بلازم .

ومن الأمثلة التى يتسع فيها أيضاً مجال القول والاختلاف رأيه أن بعض العرب كانوا يقدسون المرأة أو الأنثى بوجه عام . وهو يبدأ كلامه بالإشارة إلى « قلة ما بأيدينا من أخبار عن تقديس المرأة فى العصر الجاهلى » ، وهى دقة محمودة كما سبق القول ، ثم يبدأ في سَوْق الأدلة على دعواه فيذكر أن العرب كانوا يقدسون الكاهنات ، كما كانوا يعبدون آلهة ذات أسماء مؤنثة كاللات والعزّى ومناة ونائلة ، فضلا عن ربط الشعر الجاهلى بين رحيل المرأة وخراب الديار [٢] ، وتكرُّر تشبيهها فيه بالشمس ، التى كانت معبودة عندهم . كذلك فإن القرآن الكريم ، كما يقول الزميل الكريم ، قد تحدث عن كثير من عادات العرب الوثنية المتعلقة بتأليه المرأة وتقديسها كزعمهم أن الملائكة بنات الله وقتلهم الإناث [٣] ... إلخ [٤] .

وقد كنت أحب لو أن الأستاذ الدكتور أورد لنا ما يدل على أن

---

(١) انظر ص ٩٥ وما بعدها .

(٢) وهو يضيف قائلا إنها « رمز الخصب عند الإنسان لأنها لاحقة بحياة الزراعة » (ص ٩٢).

(٣) وإن ذكر أيضا أنهم كانوا يقتلون الذكور لا الإناث فقط .

(٤) ص ٩٠ وما بعدها .

العرب كانوا يقدسون الكاهنة فعلاً وأن تقديسهم إياها إنما هو لكونها امرأة، ولكنه للأسف لم يفعل . والذى نعرفه أنهم كانوا يرهبون الكهان (رجالاً ونساءً لا نساءً فقط) ويعملون لهم حساباً كبيرا ، لكن ذلك لم يكن عبادةً لهم بل خوفًا منهم لاعتقادهم أنهم متصلون بالجن والشياطين وأنهم يعلمون الغيب . وما زال كثير من العوام بل وبعض خريجى الجامعات والحاصلين على درجة الدكتوراه حتى فى العلوم الطبيعية فى بلادنا يترددون على العرّافين وضاربى الودع ويؤمنون بما يقولونه لهم وينفذون ما يطلبونه منهم بالحرف رغم شذوذه ولامنطقيته ، ولا أحسب أحداً يقول من أجل ذلك إنهم يعبدونهم أو يقدسونهم .

أما أن أسماء بعض آلهة العرب كانت مؤنثة فهذا صحيح ، ولكن ينبغى أن نعرف أيضاً أنه كانت لهم آلهة أخرى ذات أسماء مذكّرة مثل هُبَل وذى الخُلَصة كما ذكر الأستاذ الدكتور أيضاً (١) . وليس شرطاً أن يكون تأنيث اسم صنم ما أو تذكيره دليلاً على أنه كان امرأة أو رجلا ، إذ إن اللغة العربية لا تعرف إلاّ التأنيث والتذكير ، ومن ثمّ كان لا بد لأى اسم ، حتى لو كان جماداً أو معنى من المعانى ، أن يكون مؤنثاً أو مذكراً ، فلغتنا لا تعرف الاسم المحايد الذى تعرفه الإنجليزية ويرمَز إليه فيها بالضمير « it » . ومثل لغتنا فى هذا الفرنسيةُ مثلا . وحتى لو كان صنمٌ ما رجلاً فعلا أو امرأة فليس ذلك بدليل على أن العرب كانوا

---

(١) ص ٩١ .

يقدسون المرأة أو الرجل بإطلاق ، بل معناه أنهم كانوا يقدسون امرأة بعينها أو رجلاً بعينه .

وكيف يمكن القول بأن العرب كانوا يقدسون المرأة بإطلاق ونحن نعرف أنهم كانوا يفضلون الذكر على الأنثى وتضيق صدورهم إذا وُلِدَتْ لهم بنت ، وكان بعضهم يئدها ويدسّها فى التراب ، كما كانوا يَحْرِمونها كثيرا من حقوقها ولا يعطونها نصيبا من الميراث بل يتوارثونها كأنها سلعة ؟ وقبل ذلك كله كانوا يجامعونها ، وهذا وحده كافٍ فى نفى الدعوى الخاصة بعبادتهم لها . وعلى أية حال فإننا لم نسمع أن أحدا منهم كان يسجد لامرأة أو يبتهل إليها أو يقدم لها القرابين .

أما ربطُ الشعر الجاهلى بين رحيل المرأة وبين خراب الديار وإقفارها والقولُ بأنها رمز الخصب عند الإنسان لأنها لاحقة بالزراعة فهو كلام يحتاج إلى تمحيص، إذ كان الشعراء يتحدثون عن رحيل القبيلة كلها مع تركيزهم على حبائبهم لا على النساء بشكل مطلق . وهذا أمر طبيعى، إذ لم يكن يهمهم فى القبيلة أحد غير هؤلاء الحبائب . ولم تكن الأطلال أرضاً قابلة للزراعة هجرها أهلها فأقفرت وبارت ، بل هى أرض صحراوية رملية ، وهم لم يكونوا يتركونها إلا بعد أن ينْفَد منها العشب والماء ، أى أن الديار تقحل أولاً ثم تغادرها القبيلة كلها (لا المرأة وحدها) بعد ذلك، لا العكس كما يقول الأستاذ الدكتور . وهم لم يربطوا بين الشمس والمرأة بإطلاق بل بينها وبين من يحبونهن فحسب ،

وإلاَّ فما أكثر الأشعار التى تتهكم بهذه المرأة أو تلك وتشبهها بالغول أو السعلاة وتصفها بأنها « لكاع » وترسم لها صورة قبيحة منفرة خَلْقًا وخُلُقا ! بل ما أكثر الشعراء الجاهليين الذين كانوا ينقلبون على حبيباتهم إذا هجرنهم ويتهمونهن بالغدر والخيانة ويُصْلُونهن هجاءً عنيفاً ! وعلى كلٍّ فقد كان الغرض من تشبيه المرأة بالشمس فى الشعر العربى القديم هو الرغبة فى وصفها بالضياء الباهر والبهاء الغامر لا القول بأنها معبودة ولا حتى الإيحاء بذلك، وإلاَّ لحرّم الإسلام على الشعراء هذا التشبيه .

ونصل إلى قول بعض العرب إن الملائكة بنات اللّه . والحقّ أن هذا دليل على عكس ما يذهب إليه الزميل الفاضل ، وكلام القرآن نفسه فى الردّ على ادعائهم ذاك (وقد أورده الأستاذ الدكتور فى سياق كلامه) هو دليل قوى على ما نقول ، إذ نعى عليهم أنهم فى الوقت الذى يكرهون فيه الإناث يزعمون أن الملائكة بنات اللّه . قال تعالى : ﴿ أم اتخذ مما يخلق بنات وأصفاكم بالبنين ؟ * وإذا بُشّر أحدهم بما ضرب للرحمن مَثَلاً ظلّ وجهه مُسْوَدّا وهو كظيم ﴾ (١) . ويبقى وأدهم للبنات، ولا أدرى كيف يمكن اتخاذه برهاناً على أن المرأة كانت مقدسة عندهم، إذ العكس هو الصحيح كما يبدو لى ، فإن الناس لا يقتلون آلهتهم ويدفنونهم فى التراب كما كان بعض العرب يفعلون مع بناتهم .

---

(١) الزخرف / ١٦ ـ ١٧ .

أما بالنسبة للقول بأنهم كانوا يقدسون الناقة والثور الوحشى ... إلخ، فكيف يتسق ذلك مع استخدامهم وركوبهم وذبحهم وأكلهم للناقة وصيدهم للثور ؟ ثم لو كان هذا صحيحاً فلِمَ لَمْ يذكره أحد من مؤرخى الأدب أو النقاد القدماء مثلما تكلموا عن عبادتهم للأصنام والشمس مثلا ؟ وكيف ظل الشعراء بعد الإسلام يذكرون الناقة والثور الوحشى دون أدنى حرج كما كان شعراء الجاهلية يفعلون ؟

ويقف الأستاذ الدكتور عند الظاهرة الخاصة بتكرر ذكر الناقة والثور الوحشى والوقوف على الأطلال والبكاء حنيناً إلى الظعائن الراحلات عن الديار متسائلاً : « لماذا حرص هؤلاء الشعراء على تكرار هذه المعانى والصور ؟ هل كان هؤلاء الشعراء مقلّدين يقلّد سابقيهم السابقين[(١)] دون ابتكار ولا إبداع ؟ وهل كان كل منهم يحتذى حذو الآخر ويقتفى خطاه ؟ وهل كان من الواجب عليهم أن يقلدوا جميعا قصة أو صورة شغف بها أحدهم أو أنها تحمل مغزى دينيا قديماً توارثته الأجيال إلى الجاهليين ومن ثم ظهر فى شعرهم على هذا النحو ؟ »[(٢)]. وبعد ذلك بنحو صفحتين نسمعه يقول : « فالأطلال والظعائن وحيوانات الصحراء تتحرك جميعاً فى القصيدة الجاهلية إشارات أسطورية فى خريطة

---

(١) هكذا وردت ، ولعلها غلطة مطبعية . وأغلب الظن أن المقصود : « يقلّد لاحقوهم السابقين » .

(٢) ص ١١٤ ـ ١١٥ .

الشعر الجاهلى فتكوّن لنا العالم الواقعى الأسطورى فى آن واحد . وهكذا جعل الشاعر الجاهلى العالم كله رموزا »[١]. ونحن بدورنا نتساءل : ترى لو كان الأمر كما ذهب إليه الأستاذ الدكتور أكان ذلك يفوت نقادنا القدامى ؟ إن معنى هذا أن الشعراء الجاهليين كانوا يشكّلون فيما بينهم طائفة سرية لها رموزها وطقوسها التى تحتجنها لنفسها ولا تُطْلِع عليها أحداً غيرها . لكن هذا لا يتفق أبداً مع حرصهم على إذاعة قصائدهم لعموم الناس . ثم هل كان الإسلام سيترك هذه الرموز الشعرية الوثنية فلا يحرّم على الشعراء المسلمين استخدامها ؟ الواقع أن الأمر لم يكن إلا تقليداً فنيًا يحتذيه الشعراء الجاهليون ، وإن ضاقت صدورهم أحياناً من ثقل ضغطه ، وهذا ما تشهد به أبيات شعر ذلك العصر كقول امرئ القيس :

عُوجَا على الطلل المحيل لعلّنا ... نبكى الديار كما بكى ابن خذام

وكقول زُهَيْر بن أبى سُلْمَى :

ما أرانا نقول إلا مُعَارا ... أو مُعَاداً من لفظنا مكرورا

أو قول عنترة :

هل غادر الشعراء من متردَّمِ؟ ... أم هل عرفتَ الدار بعد توهُّمِ ؟

ومن هنا كانت ثورة أبى نواس على افتتاح القصائد بالوقوف على

---

(١) ص ١١٧ .

الأطلال وتهكمه بمن يحرصون على ذلك ، وإن لم يستمر فى هذه الثورة إلى النهاية . ومن شواهد ثورته بيته المشهور :

قل لمن يبكى على رسم دَرَسْ　　　واقفا : ما ضرَّ لو كان جَلَسْ؟

وبعد ، فقد كان للجاهليين أساطيرهم وخرافاتهم كما سبق القول ، لكننى أحب توخّى الحذر ولا أحبّذ أن نفتح الباب واسعاً أمام تفسير كل شيء تقريباً فى الشعر الجاهلى (أو غير الجاهلى) تفسيرا رمزيا أسطوريا كما سبق أن بيّنت عند حديثى عن الاتجاه الإستاطيقى . وهذا هو محور الاختلاف مع من يتوسّعون فى هذا التفسير من النقاد .

أما كتاب الدكتور أنس داود « الأسطورة فى الشعر العربى الحديث » فإنه يدور حول استخدام الشعراء العرب المحدثين للأسطورة فى أعمالهم ، وهو استخدام يختلف عن نظيره عند الشعراء الجاهليين ، إذ يتم عن وعى بغية تحقيق أهداف فنية ، أما شعراء الجاهلية فقد كانت هذه المادة تتسرب إلى شعرهم عفو الخاطر كأية فكرة أخرى عادية . ذلك أنهم لم يكونوا يرونها أساطير بل حقائق كسائر الحقائق الأخرى . وفضلاً عن هذا فإن طريقة استخدام شعرائنا المحدثين للأسطورة قد أصبحت عملا معقدا ، كما أنهم لم يقتصروا على أساطيرنا القومية بل عملوا على استلهام كل ما استطاعوا وضع أيديهم عليه من مادة أسطورية أيا كانت جنسيتها . ولأن الشعراء المحدثين يستعيرون الأساطير من بيئات ثقافية أخرى غير بيئاتهم ويوظفونها فى أعمالهم عن عمدٍ فإن مجال التخمين

فى دراسة هذا الجانب من أعمالهم هو فى العادة مجال ضيق على عكس الحال عند دراسة الشعر الجاهلى من هذه الزاوية كما رأينا . ومن أجل إعطاء فكرة عن مدى اليُسْر الذى يجده الباحث فى دراسة المادة الأسطورية فى الشعر الحديث وعن ضيق مجال الاختلاف فى التحليل والتفسير رأيت أن أعرض كتاب الدكتور أنس داود المذكور آنفا ، فبضدها تتميز الأشياء .

والأستاذ الدكتور يبدأ بتتبع المصادر التى يستمد هؤلاء الشعراء منها موادهم الأسطورية كالحكايات الشعبية والكتب المقدسة والأساطير الفرعونية والبابلية والإغريقية وبعض كتب التراث العربى مثل « كليلة ودمنة » و « ألف ليلة وليلة » مبيناً كيف نشأ الاهتمام بتوظيف الأساطير فى شعرنا الحديث بتأثير الشعراء الأوربيين مثل دانتى وشكسبير ومارلو وشلى وبودلير وإليوت . وهو يذكر فى هذا السياق أعمال شوقى والعقاد وأبو شادى وإلياس أبو شبكة وعلى محمود طه والسياب وخليل حاوى والبياتى وملك عبد العزيز وصلاح عبد الصبور التى احتوى نسيجها على خيوط أسطورية .

كما يتقصى فى دراسته المسارات التى انتقلت عن طريقها تأثيرات الشعر الأوربى إلى هؤلاء الشعراء وأضرابهم على نحو مفصَّل ، شارحاً ومقارناً ومحللا طريقة كل شاعر أوربى ممن ذكرناهم فى توظيف المادة الأسطورية فى أعماله ، وكذلك الصور المختلفة التى ظهرت بها هذه المادة

فى أعمال شعرائنا المعاصرين كاستخدام عبارات « بنات الماء ، وربة الأحلام، وعرائس الآمال »وأشباهها [١] ، وكإضفاء صفات أبطال الأساطير على شخوص إنسانية واقعية تستثير إعجاب الشاعر كتصوير على محمود طه لفيصل ملك العراق على النحو الذى يصور به هوميروس أبطاله الأسطوريين الخارقين [٢]، وكترديد أسماء بعض الأشخاص والمدن الأسطورية مثل أوديسيوس وأخيل وإرَم [٣] ، والإحساس بالتواصل بين الإنسان والأرض كما فى أشعار ملك عبد العزيز التى تتحدث عن توْق التربة للخصب وعطشها للمطر ... إلخ [٤].

وبعد استعراض الأستاذ الدكتور للمواد الأسطورية فى شعرنا الحديث يذكر أن الأمر قد بدأ على يد مدرسة الإحياء استقاءً لإشارات من التراث العربى القديم ، ثم أضافت مدارس الديوان والمهجر وأبولو إلى ذلك الأساطيرَ الإغريقية على قلة وفى حذرٍ مع تأليه مظاهر الطبيعة والمرأة ، إلى أن جاء أصحاب الشعر الحر فتوسعوا فى استخدام الأساطير وفى التماس مصادرها بحيث لم تقتصر على تراثنا العربى وأساطير الإغريق بل شملت كذلك الأساطير الفينيقية والبابلية والأشورية والعبرانية

(١) انظر « الأسطورة فى الشعر العربى الحديث » / مكتبة عين شمس / ١٩٧٥م/ ٢٢٢ .

(٢) المرجع السابق / ٢٢٣ .

(٣) السابق / ٢٢٦ .

(٤) السابق / ٢٢٨ .

والفرعونية ... إلخ . كما لاحظ الأستاذ الدكتور أيضا أن طريقة استخدام الأسطورة قد تطورت خلال ذلك من مرحلة الإشارة إلى مرحلة الرمز ، أى تحويل الإشارة الأسطورية إلى صورة مكثفة للتعبير عن شعور أو فكرة عن طريق التجسيد الشعرى ، حتى وصلت إلى مرحلة النموذج الأسطورى فى حديث الشاعر عن نفسه أو وطنه من خلال نموذج أسطورى أو تاريخى يتخذه قناعا ، معطيا على هذا النحو لفنّه بُعْد الإحياء التراثى بالعودة للأساطير وبُعْد الموضوعية التى تبتعد عن تلقائية القصيدة الغنائية فى ترجمتها المباشرة عن الذات الشاعرة [١] .

ولا تقتصر الدراسة على القصائد الغنائية بل تتناول أيضا الأسطورة فى المطوّلات والمسرحيات الشعرية متريثة بوجه خاص عند مطولات « نيرون » (لمطران) و « المجدلية » (لسعيد عقل) و « أرواح وأشباح » (لعلى محمود طه) و « أدونيس » و «عشتروت» (لفؤاد الخشن) ، ومسرحيات « مجنون ليلى » و « عنترة » (لأحمد شوقى) و « قيس وليلى » و « شهريار » (لعزيز أباظة) و « أغنية الرياح الأربع » (لعلى محمود طه) و«قدموس» (لسعيد عقل) .

على أن اهتمام الدراسة التى نحن بصددها بالمادة الأسطورية لم يَحُلْ بينها وبين الاهتمام بالجوانب الفنية فى الأعمال التى تتناولها من لغة

---

(١) ص ٢٣٠ وما بعدها .

وإيقاع موسيقى وبناء شعرى وحبكة وشخصيات مسرحية ، بخلاف غيره من النقاد ذوى الاتجاه الأسطورى ممّن لا يلقون بالا إلا إلى البحث عن الأساطير ويهملون الجانب الفنى تماما .

ومن هذا الاستعراض السريع نستطيع أن نتبين وضوح الرؤية الذى يجده دارس هذا الجانب فى الشعر الحديث ، وشدة الاطمئنان التى يحسّها تجاه ما يستخلصه من نتائج ، وضيق مجال الاختلاف بينه وبين الباحثين الآخرين حول هذه النتائج . ذلك أنه إنما يجوس أرضاً مشرقةً شمسُها ومحدّدةً معالمها ، ومن ثم فهو لا يحتاج إلى تقدير الفروض البعيدة وتخيل التخمينات التى يصعب أن نجد لها أساساً صلباً تقوم عليه .

* * *

الاتجــاه الأســلــوبى

ونتحول الآن إلى الاتجاه الأسلوبى . ونبدأ أولا بتعريف الأسلوب ، ولعلنا لا نجاوز الصواب والدقة إذا عرّفناه بأنه الطريقة التى يستخدم بها الأديب إمكانات اللغة من ألفاظ وصيغ وتراكيب وتعبيرات وصور وموسيقى فى التعبير عما يدور بداخله من أفكار ومشاعر أو الإيحاء بما يريد مجرد الإيحاء به (١). وهذا إن كان المقصود دراسة أسلوب أديب بعينه ، وإلاّ فمن الممكن توسيع دائرة الأسلوب بحيث تشمل أسلوب جماعة من الأدباء ينتمون إلى مدرسة أدبية واحدة كالشعراء الهُذَليين أو جماعة الديوان أو جماعة أبولو ، أو أسلوب عصر أدبى بأكمله كما فعل د. زكى مبارك فى كتابه « النثر الفنى فى القرن الرابع الهجرى »(٢).

ولكن كيف يتكون الأسلوب لدى فرد أو جماعة أدبية أو عصر ما من عصور الأدب؟ إن لكل لغة من لغات البشر إمكاناتها المتعددة

---

(١) فى الأسلوبية مدارس مختلفة : منها ما يقتصر على دراسة الأدب ، ومنها ما يدرس الأدب وغيره ، ومنها ما يقتصر على دراسة غير الأدب . وما دام مجال هذه الدراسة هو النقد الشعرى فقد قصرت حديثى على الأسلوب الأدبى ، وكذلك فعل د. شكرى عياد فى كتابه « مدخل إلى علم الأسلوب » (ص ٢٩ وما بعدها ، ٤١ ، ٥١ / ط٤ / أصدقاء الكتاب / القاهرة / ١٩٩٨م) .

(٢) انظر مثلا أحمد الشايب / الأسلوب/ ط٢ / مكتبة النهضة المصرية / ٢٨ وما بعدها ، ود. محمد عنانى / المصطلحات الأدبية الحديثة / الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان / ١٩٩٦م / 106.

التى ترتبط بخصائصهـا وأوضاعهـا ، والأديب عندما يستخـدم اللغـة فإنه فى الواقع إنما يستخدم بعض هذه الإمكانـات فقط . وفى ضوء هذا نستطيع أن نفهم التفرقة التى يقيمها علمـاء اللسانيـات بـين « اللغة » و « الكلام » (وبعضهم يقول : اللغة والعبارة ، أو اللغة والخطاب ، أو القدرة والأداء ، أو اللغة بالقوة واللغة بالفعل ، أى اللغة فى وجودها النظرى (والمقصود اللغة بجميع إمكاناتها المتاحة لمستخدميها) واللغة كما تتجسد فى استعمال هذا الأديب أو ذاك)[١] . واللغة بهذا المعنى الأخير هى ما نقصده بقولنا : « الأسلوب » . أى أن الأسلوب هو اللغةُ متميزةً متحققةً فى استعمال أديب أو جماعة أدبية تربط بين أفرادها خصائص مشتركة تميزهم عن غيرهم[٢] .

وقد تنبه ابن خلدون مبكراً إلى هذه التفرقة بين اللغة والكلام، إذ قال إن الأسلوب هو « عبارة ... عن المنوال الذى يُنْسَج فيه التراكيب أو القالب الذى يُفْرَغ فيه ... (وهو) يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنظمة كلّية باعتبار انطباقها على تركيب خاص . وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويعتبرها فى الخيال كالقالب أو

---

(١) انظر د. عبد السلام المسدى /. الأسلوبية والأسلوب / ط٤ / دار سعاد الصباح / ١٩٩٣م / ٣٨ ـ ٣٩ .

(٢) مع تميز أسلوب كل فرد من هذه الجماعة بسمات أخرى تجعله أسلوباً خاصا داخل الأسلوب العام لها .

المنوال ، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصّها فيه رصًا كما يفعل البنّاء فى القالب أو النسّاج فى المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى فيه » (١) .

أما كيف يحصل ذلك فقد وضحته النصيحة التى وجهها خَلَفٌ الأحمر إلى أبى نواس، وهى أن يُكْثِر من حفظ أشعار الفحول بالمئات ثم ينساها ، وبعد ذلك لا قبله يستطيع أن يبدأ قرض الشعر (٢) . ذلك أن هذا القالب إنما ينشأ فى ذهن الشخص من خلال عملية غير واعية يقوم الذهن أثناءها باستخلاصه من الإمكانات الكثيرة التى تنطوى عليها اللغة والتى تتبدّى فى نصوصها (الشعرية).

وقد عَرَّف النقاد العرب القدماء الأسلوب بالمعنى الذى نعرفه اليوم : فعبد القاهر يقول إنه « الضرب من النظم والطريقة فيه » (٣) ، وهو يكاد أن يكون نفس التعريف الذى نستخدمه الآن . وبالمثل نقرأ عند حازم القرطاجنى أن الأسلوب « هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية ، والنظم

---

(١) مقدمة ابن خلدون / دار العودة / بيروت / ٤٧٤ .

(٢) انظر ابن منظور / أخبار أبى نواس / القاهرة / ١٩٢٤م / ٥٥ ، وانظر كذلك عبد الرحمن صدقى / أبو نواس ـ قصة حياته / كتاب الهلال (العدد ٢٩)/ أغسطس ١٩٥٣م / ٤٤ ـ ٤٥ .

(٣) الجرجانى / دلائل الإعجاز / شرح د. محمد عبد المنعم خفاجى / مطبعة القاهرة/ ١٩٦٩م / ٤١٨ .

هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية » [١] . كل ما فى الأمر أن القرطاجنى يخصص الأسلوب بالحالة الذهنـية للّغة قبل تحويلها إلى أصوات (فى حالة الكلام) أو حروف (فى حالة الكتابة). ومعروف أن الكلام الذى نسمعه أو نقرؤه إنما هو صورة من ذلك الكلام الذهنى ، فكأن حازماً قد أراد تقصّى الأسلوب إلى جذوره الأولى ، أما عند تشكل هذه الصورة الذهنية فى أصوات أو حروف مكتوبة فإنه يسميها حينئذ نظما . ولامُشاحّة فى الاصطلاح كما يقولون . وقد رأينا قبل قليل كيف عرّف عبد القاهر الأسلوب بأنه ضرب أو طريقة من النظم .

كذلك تنبه علماؤنا القدماء إلى مسألة الخصائص الأسلوبية وتميُّز كل أديب بأسلوب يتفرد به عن غيره . وعندنا ، على سبيل المثال ، ما قاله علماء القرآن عن الفرق بين الأسلوب المكى والمدنى ، إذ لاحظوا أن من سمات الأول ورود لفظة « كلاّ » فى السورة ، وعبارة « يا أيها الناس » إذا لم تصاحبها فى نفس السورة عبارة « يا أيها الذين آمنوا » ، وكذلك ابتداء بعض السّور بحروف مقطعة ما عدا « البقرة » و « آل عمران » [٢]. ومن ذلك أيضا قول نقادنا القدامى إن ابن أحمر الباهلى (وهو أحد الشعراء العرب المخضرمين) أتى فى شعره بأربعة ألفاظ لا تُعْرَف فى كلام العرب ، وهى « ماموسة » (أى النار) و « بابوس »

(١) انظر د. شكرى محمد عياد / مدخل إلى علم الأسلوب / ٢٠ .

(٢) انظر مثلاً الزركشى / البرهان فى علوم القرآن / مكتبة دار التراث / القاهرة / ١ / ١٨٨ ـ ١٩١.

(حُوَار الناقة) و « الأُرْنة » (وهى ما لُفَّ على الرأس) و « بنَّس » (أى تأخَّر)[١] ، وإن أمية بن أبى الصلت كان يأتى بألفاظ كثيرة لا تعرفها العرب يأخذها من الكتب المتفرقة مثل «الساهور» (غلاف القمر يدخل فيه إذا كسف) و « الصاقورة » (أى السماء ، ومثلها «الحاقورة » و « البرْقِع ») و « الثُّغْرور » (أى الثَّغْر)[٢]، وإن غزل أبى العتاهية «ضعيف مشاكل لطبائع النساء ، ومما يستخففن من الشعراء » [٣] ، وإن المتنبى قد تكرر عنده تحويل الضمير العائد على الاسم الموصول من الغيبة (كما هو الشائع) إلى التكلم أو الخطاب كقوله :

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى وأسمعتْ كلماتى من به صَمَمَ

(بدلاً من « أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبه وأسمعت كلماتُه من به صمم) ، وكقوله لسيف الدولة :

أيها السيف الذى ليس مُغْمَداً ولا فيك مرتاب ولا منك عاصم

(بدلا من « أيها السيف الذى ليس ... ولا فيه ... ولا منه ...) [٤] ،

(١) انظر ابن قتيبة / الشعر والشعراء / تحقيق أحمد محمد شاكر / دار المعارف / ١/ ٣٥٧ ـ ٣٥٨.

(٢) المرجع السابق / ١ / ٤٥٩ ـ ٤٦١ .

(٣) السابق / ٢ / ٧٩١ .

(٤) انظر مناقشة عبد العزيز الجرجانى لهذه الخصيصة الأسلوبية فى شعر المتنبى فى كتابه « الوساطة بين المتنبى وخصومه » / تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى / عيسى البابى الحلبى/ القاهرة / ١٩٤٥م / ٤٥٩ ـ ٤٦٢ ، والعكبرى / البيان فى شرح الديوان / ضبط وتصحيح السقا والإبيارى وشلبى / مصطفى البابى الحلبى / القاهرة /١٩٧١م / ٤ / ١٤ .

كمـا أنـه يكثـر فـى شعـره من استعمال « ذا » و « ذى » فى موضع « هذا » و « هذه »[١] .

ليس ذلك فحسب بل نجد نقادنا القدماء أيضاً يهتمون فى كثير من الأحيان بالنص على أسبقية السابقين من الشعراء إلى هذا الاستعمال اللغوى أو ذاك ، كقولهم إن امرأ القيس أول من بكى فى الدِّمَن وأول من شبّه الخيل بالعصا واللَّقْوة والسباع والظباء والطير ، وأول من قيد الأوابد ، وأول من قال : « فعادَى عِداءً » ... إلخ[٢] ، وإن طرفة بن العبد أول من ذكر الأُدْرة (أى تضخم الخصية) فى شعره ، وأول من طرد الخيال[٣] ، وإن أوس بن حجر أول من شبّه أباريق الخمر بالظباء[٤] ، وإن لبيداً أول من شبهها بالبطّ[٥] ... إلخ ، وإن جاء كلامهم فى هذا الميدان على هيئة ملاحظات متفرقة فى بداية الأمر ثم أتى بعد ذلك مَنْ جمّع الملاحظات الخاصة ببعض الشعراء فى حيز واحد مثلما فعل الثعالبى فى « يتيمة الدهر » والبديعى فى « الصبح المنْبِى » (بالنسبة لشعر المتنبى) والبديعى أيضاً فى « هبة الأنام »

---

(١) انظر فى ذلك « الوساطة » / ٩٢ وما بعدها ، و د. محمد عبد الرحمن شعيب / المتنبى بين ناقديه فى القديم والحديث / دار المعارف / ١٩٦٤م / ٩٨ .

(٢) الشعر والشعراء / ١ / ١٢٨ ، ١٣٣ .

(٣) المرجع السابق / ١ / ١٩٥ ـ ١٩٦ .

(٤) السابق / ١ / ٢٣٠ .

(٥) السابق / ١ / ٢٨٤ .

(بالنسبة لشعر أبى تمام) .

على أن جهود العرب القدماء فى حقل الأسلوب لم تقتصر على هذا وأشباهه ، فهناك أيضاً مباحث البلاغة ، وهى فى حقيقة الأمر مباحث خاصة بالأسلوب الأدبى . كل ما فى الأمر أنها تُعْنَى بالمعايير التى تقاس بها صحة الأسلوب ودقته وتفوّقه لا بالخصائص التى تميز أسلوب هذا الشاعر أو ذاك الكاتب . وهذا هو الفرق بين مباحث البلاغة ومباحث علم الأسلوب أو الأسلوبية ، فكأن البلاغة تمهد الطريق للمباحث الأسلوبية ، إذ تتحدث عن الألفاظ وخصائصها ، وصُوَر التراكيب من فصل ووصل وإيجاز وإطناب وتقديم وتأخير وحذف وذكر ، وأنواع المجازات من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل ، وكذلك ألوان البديع المختلفة ، ثم تأتى الأسلوبية لتبحث فى أسلوب هذا أو ذاك من الشعراء أو الأدباء من حيث اختياره لهذه اللفظة أو تلك الصيغة أو ذاك التركيب ... إلخ ومدى سيره فى الطريق المألوف أو استقلاله وخروجه ، وهو ما يسمى فى البلاغة القديمة بـ « العدول » ، وفى الاصطلاح الحديث بـ « الانتهاك » أو «الانحراف» أو « المخالفة » أو « التجاوز » أو «خيبة الانتظار» (١) .

---

(١) انظر د. عبد السلام المسدّى / الأسلوبية والأسلوب / ١٦٢ ـ ١٦٤ ، ود. فتح الله أحمد سليمان/ الأسلوبية ـ مدخل نظرى ودراسة تطبيقية / الدار الفنية للنشر والتوزيع / ١٩٩٠م / ١٩ ـ ٢١ . وبالنسبة لما أفعله عند دراستى لأسلوب =

أما كيف تحدث عملية التعبير التى هى مجال ظهور الأساليب، فإن الأسلوبيين يحدثوننا عن أنها تتم على محورين : محور الاختيار ومحور التوزيع [١] ، إذ الشخص عندما يعبر عما فى نفسه كلاماً أو كتابة فإنه

= أديب ما فأول خطوة أقوم بها هو أن أقرأ عدة مرات بعيون شديدة التنبه ديوانه إن كان شاعراً أو أعماله النثرية إن كان كاتباً ، وفى خلال هذا تأخذ عينى استعمالات أسلوبية تكثر عنده لدرجة تلفت النظر أو استعمالات أخرى غير شائعة فأقوم بتسجيل ذلك ومواضعه ، ثم أرتب هذه الملامح الأسلوبية ترتيباً تصاعديا بادئاً بصيغ الألفاظ ومثنيا بالألفاظ ذاتها فالعبارات والتراكيب والصُّور (أو المجازات) ثم الناحية الموسيقية . وليس شرطاً عندى أن ينفرد الأديب الذى أدرسه ببروز كل سمة من سمات أسلوبه فى عمله ، فواقع الأمر أنه ما من سمةٍ من سمات الأسلوب تقريبا إلاَّ وتوجد عند عدد كبير من الأدباء ، بل المهم هو جمَّاع هذه السمات من جهة ونسبة ترددها فى أعماله من جهة أخرى كما هو الحال فى معارف الوجه ، إذ ما من تقطيعة من تقاطيعه إلاَّ وتتوفر فيما لا يُحصَى من الوجوه، لكن العبرة بتجمع هذه التقاطيع معاً على نحو معين . كذلك فإنى أحاول ما استطعت تفسير بروز هذه السمة أو تلك فى أسلوب من أدرس من الأدباء، بيّد أنى لا أترك لخيالى ولا أوهامى العنان عندئذ بل ألتزم جانب الحذر ما أمكن . وإنى لأرى أن مثل هذه الدراسة الأسلوبية هى التى تعطينا شخصية الأديب اللغوية (وربما النفسية أيضاً)، كما أنها أكبر معوان على حسم نسبة النصوص الأدبية المختلَف حول أصحابها ... وهكذا . ومع ذلك كله فليست الدراسة الأسلوبية لأديب ما إلا جانبا واحدا فقط من الجوانب التى يمكن تناوله منها .

(١) انظر د. عبد السلام المسدى / الأسلوبية والأسلوب / ١٣٨ ـ ١٤١ . وانظر أيضاً ريمون طحان ودنيز طحان / مصطلح الأدب الانتقادى المعاصر / ط٢ / دار الكتاب اللبنانى / بيروت / ١٩٨٤م / ٢٧١ ـ ٢٧٢ .

يقوم بأمرين معاً : الأول هو اختيار ألفاظه لفظة بعد لفظة، وفى هذه الحالة يكون أمامه فى كل مرة فرصة استبدال لفظة بأخرى من عدة ألفاظ مترادفة . فمثلاً إذا أراد أن يعبر عن سفره إلى مدينته وشعوره نحوها فإن أمامه بالنسبة للفعل أن يستخدم لفظة « انتقل » أو « سافر » أو « رحل » أو « غادر » ... إلخ ، وبالنسبة للحرف يمكنه أن يستخدم « إلى » أو يستبدل بها « اللام » ، وكذلك يستطيع بالنسبة إلى الاسم أن يقول : « طنطا » أو « عاصمة الغربية » أو « مدينة السيد البدوى » أو «مدينتى» أو « مسقط رأسى » أو « مربع صباى » . أما بالنسبة للصفة فقد يقول : « طنطا الجميلة » أو «العزيزة» أو « المريحة » أو « القبيحة » أو « المزدحمة » . وهذا هو محور الاستبدال ، أما محور التوزيع (وهو الأمر الثانى) فالمقصود به الطريقة التى يتم بها ترتيب هذه الألفاظ فى الجملة حسب ما يرى المتكلم أنه أدقّ وأفعل فى التعبير عما فى نفسه ، ومن ثم فبمستطاعه أن يقول : « سافرت إلى طنطا » أو «إلى طنطا سافرت» أو يحذف الفعل مكتفيا بـ « إلى طنطا » فقط إذا كان معناه مفهوماً من السياق. ومن هنا وجدنا جاكبسون يعرّف الأسلوب بأنه «إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع»، والمقصود تقاطع هذين المحورين [١] . ونرى الأسلوبيين يشيرون فى هذا المجال إلى ما يطلقون عليه : « قانون الضغط » ، ومؤداه أن « ضغط الرصيد المعجمى على

(١) د. عبد السلام المسدى / الأسلوبية والأسلوب / ١٤٠ ـ ١٤١ .

المتكلم يتناسب تناسبا عكسيا مع تقدمه فى سلسلة الكلام » ، بمعنى أننا قبل بدء الجملة التى مرّتْ لتوها مثلاً يكون أمامنا أربع عمليات اختيار : الأولى اختيار فعل واحد من بين «انتقل» و « سافر » و« غادر » و « رحل » ، والثانية اختيار « إلى » أو «اللام» ، والثالثة اختيار أحد الأسماء من بين « طنطا » و « عاصمة الغربية » و « مدينة السيد البدوى » و « مسقط رأسى » و « مربع صباى »، والرابعة اختيار إحدى الصفات التى تصور مشاعرنا نحو هذه المدينة، لكن بمجرد أن نختار الفعل المراد يخف عنا ضغط الأفعال ولا يتبقى إلا ضغط الحروف والأسماء والصفات ، فإذا اخترنا الحرف المراد خف ضغط الحروف وبقى ضغط الأسماء والصفات فقط ... وهلم جرا . ولكن هذا ، فى واقع الأمر ، هو كلام نظرى أكثر منه حقيقيا . ذلك أن المعنى يحصل فى الذهن عادةً حصولاً كليا ، ويبدو الأمر وكأن الأفكار والمشاعر هى التى تلتقط بنفسها الألفاظ التى تؤديها . أريد أن أقول إن عملية الاختيار والتوزيع تتم فى العادة تلقائيا أو على الأقل هذا ما يبدو أنه هو الذى يحدث ، اللهم إلاّ إذا توقف الإنسان بين الحين والحين بسبب تحيره أمام لفظة أو تركيب أو رغبته فى استبدال استعمال لغوى باستعمال آخر كان قد استخدمه فعلاً . وقد تمضى عملية التعبير دون أى توقف أو مشاكل ثم تحدث الحيرة أو الاستبدال فى اللفظة الأخيرة من الجملة أو الفقرة أو حتى الفصل . وقد يؤجل الشاعر أو الأديب عملية التنقيح إلى حين انفراغ من عمله كلية أو على الأقل من فصل من فصوله أو من إحدى فقراته . وهذا يختلف عما يسمَّى بـ

«قانون الضغط» كما هو واضح ، إذ إن هذا القانـون يفترض أن الأديب (أو الكاتب عموماً) يتوقف عند كل لفظ ليوازن بين عدد من الألفاظ حاضر فى ذهنه بغية اختيار أحدها ، وكذلك عند كل جملة ليفكر أى التراكيب يصبّها فيه ... وهكذا . ومع هذا فإننا نسمع أن بعض الشعراء مثلا قبل أن يشرعوا فى نظم قصائدهم يسجلون فى ورقة معهم ألفاظاً للقوافى بغرض بناء أبيات قصائدهم عليها ، أو عباراتٍ وصُوَرا خطرت لهم قبلا أو أعجبتهم فى أشعار غيرهم بغرض إدخالها فى القصيـدة . بيد أن هذا ليس هو الأمر المعتاد كما سلفت الإشارة . وبطبيعة الحال فإن ملاحظاتى هذه إنما تخص الشعراء الذين استقامت لهم طريق الشعر لا المبتـدئين الشُّداة أو غيـر الموهوبين ممن ينظرون تحت أقدامهم وهم سائرون ولا يتركـون أرجلهم تؤدى وظيفة المشى دون أن يُعَنّوا أنفسـهم بالتفكير فيه .

ويستـعين النقـاد الأسلوبيـون فى دراسـاتهم التطبيـقيـة بعـمليـات الإحصاء، وبعضـهم يوغل فيها إيغالاً شديداً متكبدا مشقات مرهقة فى سبيل الوصول إلى ما قد يبدو للعين العجلى شيئا ضئيل الأهمية . ومن هؤلاء الأخيرين د. سعد مصلوح ، وكتاباه « الأسلوب » و «فى النص الأدبى » خير شاهد على ذلك . كما أن كثيرين منهم يعملون على تفسير الظواهر والسمات الأسلوبية التى يستخلصونها من النصوص التى يتناولونها بالنقد . وأساسهم فى هذا قراءة العمل قراءة رمزية على ما سوف يتضح عند مناقشة د. محمد بريرى فى الدراسة التى اخترناها له .

وفى ذلك يقول د. صلاح فضل إن التحليل الأسلوبى الموجه إلى تحليل الرمز اللغوى وإبراز دلالته يعتمد على فكرة أساسية «هى أن لغة الأدب متعددة المعنى غالباً ، فهى من النمط المعقد لا البسيط . وهذا يقتضى بدوره اعتبار القول الأدبى مما لا يمكن تحديده ... بالحدود الضيقة للمعنى الواحد الذى لا يخطئ ، لكنه لا بد أن يتم تصوره (كما يقول جريماس) على أساس التعدد الذى تنصب فيه مستويات متراكبة . ولكى يجرى عليه تحليل أسلوبى فعال لا يكفى أن نتعرف على هذه المستويات المتشابهة، بل من الضرورة أن نفسر تماسكها على ضوء لون الحساسية الجمالية اللازمة فى أية قراءة نقدية »(١). كذلك فإن بعض النقاد يستخدم المنهج الأسلوبى فى تأكيد نسبة نص ما إلى أحد المؤلفين أو نفى هذه النسبة عنه .

ومن النقاد العرب المعاصرين الذين اهتموا بالأسلوبية كتابةً عنها وتعريفاً بها وإبرازا لأهميتها أو تطبيقا لمناهجها على أدبنا د. شكرى عياد ود. صلاح فضل ود. سعد مصلوح ود. شفيع السيد ود. عبد السلام المسدى ود. البدراوى زهران ود. محمد عبد المطلب ود. محمد أحمد بريرى ود. فتح الله أحمد سليمان ومحمد الهادى الطرابلسى وكاتب هذه السطور . وسوف أقوم باختيار اثنين منهم هما د. محمد أحمد

---

(١) د. صلاح فضل " علم الأسلوب ـ مبادئه وإجراءاته / ط٢ / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٥م / ١٢٢ ـ ١٢٣ .

بريرى (وله دراسة بالإنجليزية عن « رمز الخمر فى الشعر الجاهلى » لم تُطْبَع وكتاب بعنوان « الأسلوبية والتقاليد الشعرية ـ دراسة فى شعر الهذَليين ») و د. إبراهيم عوض (وله « لغة المتنبى » و « عنترة بن شداد ـ قضايا إنسانية وفنية » وغيرهما) ، وسيكون كلامى عن العمل الثانى لكل منهما .

ويبدأ د. بريرى دراسته عن شعر الهذليين بتوطئة يتحدث فيها عن مفهوم الدراسة الأسلوبية وفكرة التقاليد الأدبية فى مجال النقد . وبالنسبة للنقطة الأولى نراه يبرز ما يقوله النقاد الأسلوبيون من أن « أبعد ما يرمى إليه الشاعر وأعمق ما تنطوى عليه تجربته كامن فى مظاهر التعبير اللغوية » (١) ، ومن هنا فإنهم يرفضون « تفسير الأدب بوصفه تعبيرا عن شخصيات مبدعيه الحقيقية » ويعوّلون « بدلا من ذلك على الشخصية الأدبية كما تتبدّى فى لغة الأديب ، فللأدب عند الأسلوبيين وجود موضوعى يعلو به عن أن يكون مجرد تعبير عن أمور شخصية » (٢). لكنه يضيف قائلاً إنهم مع ذلك « لا يحرّمون استعانة الدارس بأمور من خارج النصوص تتصل بشخص الشاعر أو ظروفه العامة ، على أن يكون أساس التحليل هو الملاحظات المستخلصة من النصوص » (٣). ثم يمضى

(١) د. محمد أحمد بريرى / الأسلوبية والتقاليد الشعرية ـ دراسة فى شعر الهذليين / عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية / ١٩٩٥م / ١٤ .

(٢) المرجع السابق / ١٥ .

(٣) نفس المرجع والصفحة .

الباحث موضحاً أن « الفهم الذى تسعى الدراسة الأسلوبية إلى تعميقه لا ينصرف إلى جزئيات العمل الأدبى وتفاصيله فحسب بل يجعل وُكْده الوصول إلى المبدإ الموحد الذى يفسر اختلاف هذه التفاصيل والجزئيات ويلقى الضوء على العلاقات الكامنة بينها » ، ومن ثم نراه يميز بين ملاحظة لغوية تسهم فى الوصول إلى المبدإ الذى يفسر ما ينطوى عليه العمل الأدبى من تعدد واختلاف وبين ملاحظة لغوية أخرى لا تشكل أهمية خاصة فى هذا السبيل . وهذا هو منهج الدراسة الأسلوبية الأدبية التى تختلف عن الدراسة الأسلوبية اللغوية ، فهذه الأخيرة «تسجل كل ما يضمه العمل الأدبى من مظاهر لغوية وتصنفها حسب مخطط لغوى تختطه لنفسها من البداية » [١]. على أن مهمة دارس العمل الأدبى لا تتوقف عند كشف الدلالة الذاتية الكامنة فى هذا العمل بل تشمل أيضاً الكشف عن دلالة هذا العمل من حيث علاقته بالأعمال الأدبية الأخرى التى تشكل بالنسبة له ما يسمى «السياق الأكبر»[٢]. كذلك لا بدّ أن يضع الناقد فى ذهنه ، عند تناوله عملاً أدبيا ، التقاليدَ والأعراف الأدبية السائدة فى عصره كى يقارن بينها وبين ذلك العمل ضماناً لتحقيق الموضوعية الأدبية فى اختيار الملاحظات اللغوية التى يعوّل عليها فى تفسير العمل الأدبى بدلاً من ترك الأمر لأهوائه الشخصية [٣] .

(١) نفس المرجع / ١٥ ـ ١٦ .

(٢) المرجع السابق / ١٧ .

(٣) السابق / ١٧ ـ ١٨ .

أما بالنسبة للتقاليد الأدبية فإن الشاعر ، كما يقول د. بريرى ، لا يتلقى التراث تلقيا سلبيا بل يتفاعل معه ويضيف إليه ويسهم فى بنائه (١). إلا أنه ينقل عن إليوت نقل المحبّذ أن من طبيعة العمل الشعرى انفصاله التام عن حياة صاحبه بحيث لا يحمل شيئا البتة من خصائص الشاعر الشخصية والتاريخية، إذ الشاعر مجرد وسيط ، تماما كسلك البلاتين الذى لا بد من وجوده لحدوث التفاعل بين غاز الأوكسچين وغاز ثانى أوكسيد السلفا والذى لا يمسُّه مع ذلك أى تغيير فى أثناء هذا التفاعل . وحتى لو اتخذ الشاعر واقع حياته مادة لشعره فإن هذا لا يقدم ولا يؤخر ، إذ ليس المعوَّل فى الشعر على المادة التى يستخدمها الشاعر فى بناء تجربته بل على الشكل الذى تكمن فيه دلالة العمل الشعرى من حيث هو شعر (٢) .

والحق أن من الصعب جدًا الاقتناع بصحة هذا الكلام الأخير الذى يجعل من الشاعر مجرّد وسيط سلبى منوَّم (٣) تتم العملية الشعرية بمعزل عنه ، إذ لو كان هذا صحيحاً لأمكن أى شخص أن يكون شاعراً. إن الموهبة الشعرية إنما تكمن فى تميّز صاحبها واستقلاليته . ثم إن الشعراء الموهوبين هم الذين يطوّرون التراث الأدبى الذى ينتمون إليه بل

(١) السابق / ١٩ .
(٢) السابق / ٢٠ ـ ٢١ .
(٣) كالوسيط الروحانى فيما يسمّى بـ « تحضير الأرواح » .

أحيانا ما يقلبونه رأساً على عقب . أليسوا هم الذين يصنعونه فى المقام الأول؟ فكيف يمكن الادعاء بأن هذا كله قد تمّ بمعزل عنهم وعن شخصياتهم ؟ ترى إذن ما الذى جعل مثلاً طعم أشعار امرئ القيس وموضوعاته وعبقريته تختلف عن نظيراتها فى أشعار زهير أو النابغة أو الأعشى ؟ ولماذا كانت قصائد حسان بن ثابت أقوى وأفعل وأنكى من شعر كعب بن مالك وعبد الله بن رواحة فى نفوس المشركين رغم أن الموضوع الذى يتناوله الثلاثة واحد ، وهو ما دفع الرسول إلى اختصاصه بمزيد تشجيع وثناء ، إلا أن يكون سبب ذلك اختلاف شخصيته عن شخصيتيهما؟ وأين يكمن الفرق بين غزل ابن أبى ربيعة وغزل جميل إلا فى أن شخصية كل منهما وتجاربه وأحداث حياته وطريقة تنشئته كانت مغايرة لشخصية الآخر وتجارب حياته ؟ فإذا انتقلنا إلى ميدان القصص فهل يمكن لأى إنسان ، مهما ضؤلت معرفته بالنقد ، أن يغفل عن الفرق بين قصص نجيب محفوظ وقصص محمد عبد الحليم عبد الله أو قصص يوسف السباعى أو قصص جمال الغيطانى مثلاً ؟ فما السرّ فى ذلك يا ترى ؟ أليس هو اختلاف حياة نجيب محفوظ وشخصيته عن حيوات غيره من القصاصين وشخصياتهم ؟ أما تحويل العبقرية الشعرية أو القصصية مثلاً إلى مجرد سلك پلاتينى لا يقدم ولا يؤخر فهو ظلم فاحش ! إن الأصح أن يقال إن التقاليد الشعرية هى البيئة التى تنمو فيها موهبة الشاعر وتتغذى على ما بها من عناصر الحياة ، حتى إذا ما بَلَغَتْ إِنَى نضجها كان بإمكانها أن تُحْدِث فى هذه التقاليد

من التغيير والتطوير ما ينقلها من حال إلى حال . وهذا هو السبب فى وجوه الاختلاف الكثيرة التى تميِّز شعرنا العربى الحديث عن شعرنا القديم منذ الجاهلية إلى بضع عشرات خَلَتْ من السنين .

ثم ينتقل د. بريرى إلى الحديث عن تفاعل شعراء هُذَيْل مع تقاليد التراث الشعرى العربى مؤكدا أنهم ، رغم التزامهم بنفس الموضوعات التى يدور فى فلكها الشعر العربى كله آنذاك من وقوف على الأطلال ووصف للناقة ... إلخ ، فإن هذا الالتزام لم يمنعهم أن تكون لهم تجاربهم المتميزة المتسمة بالتنوع والثراء . وقد وقف بعد ذلك عند ظاهرتين أسلوبيتين فى أشعارهم : أولاهما تتمثل فى توارد أكثر من شاعر منهم على تراكيب بعينها تدور حول حتمية القدر رغم التزامهم بعناصر شعرية تقليدية كوصف الحمار والثور الوحشيين ، والثانية هى ربطهم بين الخمر والمرأة ربطا يميز خمرياتهم عن نظيراتها عند الشعراء الآخرين(١) . ومنطلقه فى ذلك كله هو دراسة الشعر الهذلى على أنه عمل شعرى واحد اشترك فى صنعه شعراء متعددون (وهو ما يدعو إليه بعض النقاد الأسلوبيين كما ذكر) مغفلا بذلك فردية كل شاعر ومتجاهلاً أنه لم يحدث أن اتفق الهذليون قبل أن ينظموا أشعارهم هذه على أن يعهدوا إلى كل واحد من شعرائهم بنظم جانب من هذه الأشعار ثم يقوموا فى نهاية المطاف بتجميع ما ينظمه كل شاعر فى ديوان

(١) السابق / ٣٧ .

يسمونه « ديوان الهذليين » . إن مثل هذا التقسيم إنما يصح عادةً عند القيام ببناء بيت أو عند صناعة سيارة مثلاً. وقد حدث أن اشترك بعض الأدباء فى إنتاج عمل أدبى واحد كما فى القصص التى ألفها الأخوان جونكور فى فرنسا وقصة « القصر المسحور » التى اشترك فى كتابتها د. طه حسين والأستاذ توفيق الحكيم . ولكن لابد فى مثل هذه الحالة أن يجلس الشريكان معاً قبل البدء فى عملهما ويتفقا على الطريقة التى سيتم بها العمل ويوزعاه فيما بينهما على هذا الأساس مع معاودة الاجتماع عند الانتهاء من كل مرحلة لمناقشة ما تم إنجازه وما يمكن أن يُدْخِلاه من تغييرات على ما لم يتم . ومع ذلك فإن مثل هذا الاشتراك أمر نادر الحدوث فى تاريخ الأدب ، والإنتاج الذى يتم بهذه الطريقة لا يكون عادة من روائعه . وعلى أية حال فإن شيئا من ذلك لم يحدث فى حالة شعراء هذيل ، وإلاَّ لذكرته لنا الروايات ومؤرخو الأدب والنقاد القدماء . لقد كان يمكن فهم هذا الاتجاه الذى نَحَاه الباحث لو أنه قصد دراسة شعر الهذليين بوصفه مدرسة شعرية متميزة لا تُغْنِى دراستها مع ذلك عن دراسة كل شاعر داخل تلك المدرسة ، كما يحدث حينما نتناول بالدراسة أشعار العذريين جميعاً أو أشعار البديعيين فى العصرِ العباسى أو أشعار مدرسة الديوان أو أشعار مدرسة أبولو مثلاً . أما أن تُدْرَس أشعار الهذليين كلها بوصفها عملا شعريا واحدا رغم اختلاف شعرائهم وتعدد القصائد التى نظمها كلّ واحد من أولئك الشعراء فذلك محو لفردية الشاعر وعدوان عليها.

وبالنسبة للظاهرة الأسلوبية المرتبطة بحتمية القدر عند الهذليين يلاحظ الدكتور بريرى أن التراث الشعرى الجاهلى يَذْكُر فى قَرَنٍ واحد الحمارَ والثور الوحشيين ، وذلك عند كلام الشاعر عن رحلته فى الصحراء فوق ناقته ، إذ يشبهها فى نشاطها بهذين الحيوانين ، وقد يتطرق إلى الحديث عن الرامى الذى يحاول اصطيادهما . أما شعراء هذيل فقد أحلّوا أنفسهم من هذا الربط بين الحمار والثور من جهة والناقة من جهة أخرى (١) ، كما أنهم ربطوا على الدوام بين هذين الحيوانين والرامى الذى يسعى وراءهما ، فضلا عن أن شعرهم فى هذا المجال قد عرف عبارات تداولوها فيما بينهم مؤداها أنه لا يبقى على «حَدَثان الدهر أو الأيام » شىء . وهذا التكرار يدل على انشغالهم بفكرة مشتركة هى فكرة المصير الحتمى الذى يجلبه الزمن (٢) . وقد عمّم الهذليون هذه الفكرة على غير الثور والحمار الوحشيين من حيوانات (كالوَعَل والليث الهِزَبْر والعُصْم والنعام) أو بَشَرٍ مهما يكن من عز

---

(١) وإن ظل منهم من يربط بينهما وبينها ، وهم أسامة بن الحارث وأمية بن أبى عائذ ومليح بن الحكيم، راجعين بذلك إلى ما هو مألوف فى تقاليد الشعر العربى القديم عموماً (ص ٧٠ _ ٧١). وقد أرجع الباحث هذا فى تحليل له طويل إلى شعور الانتماء عند الشعراء الذين كانوا يصفون رحلتهم فى الصحراء وناقتهم التى يركبونها فى أثناء ذلك ، ومنهم هذا النفر من شعراء هذيل . ولكن السؤال هو : وهل كان شعراء هذيل الآخرون لا يحسون بمعنى الانتماء كسائر شعراء العرب وكهؤلاء الثلاثة من إخوانهم ؟ لا أظن الإجابة يمكن أن تكون بالإيجاب هنا .

(٢) السابق / ٣٨ _ ٤٠ .

هؤلاء البشر ونبلهم . بل إنهم أصبحوا يصدرون عن ذات الفكرة حتى وإن لم يذكروا الحُمُر والثيران وغيرهما من العناصر التى أوردناها آنفا[١]. كما تظهر سيطرة فكرة القدر على عقولهم من خلال استخدام ألفاظ من مجال الدلالة على القَدَر كالدهر والمنون والمنايا والحوادث والأيام [٢]. بيد أن لهج الهذليين بذكر الدهر والمنون والمنايا وما إليها لا يعنى ، كما يقول الباحث ، أنهم كانوا يشعرون بالعجز أو التضعضع ، إذ إن ذكر القدر عندهم لا ينفك عن ذكر البطولة ، ومن ثم نراهم يتمدّحون بالصبر على النائبات ومغالبة الدهر وصروفه والانتصار عليها [٣]. كذلك فإن القدر لا يعادل عندهم فكرة الشر دائما ، لأن ما نظنه شرا قد ينطوى على خير مستور عنا ، ومن هنا فإن كثرة ترديدهم للدهر والحدثان والمنايا فى شعرهم لا يعنى أبدا أنهم كانوا يَنْحُون منحًى تشاؤميا استسلاميا[٤]. وقد تجسد هذا كله فى حديثهم عن أنفسهم وعمن يرْثُونهم من أفراد قبيلتهم وحتى فى كلامهم عن الثور والغزال والوعل وغيرها من الحيوانات التى يجعلونها محورا لقصصهم ، كما تبدَّى فى الألفاظ والعبارات التى يستخدمونها فى قصائدهم للدلالة على سرعة الفرار من وجه الخطر وعلى الجهد المبذول من أجل النجاء والبقاء مثل «الشأو»

(١) السابق / ٤٠ ـ ٤٢ .

(٢) السابق / ٤٩ .

(٣) السابق / ٥٣ وما بعدها .

(٤) السابق / ٦٠ .

و « الإراغة » و « الشدّ » و « النضح بالماء » و « النقع » و « حماية الحقيقة » ووصف الحمار الوحشي مثلا بأنه « ذو ندوب » وبأن في فائله وصفحتيه كدوماً (١) .

أما بالنسبة للظاهرة الأسلوبية الأخرى عند الهذليين ، وهي الظاهرة التي تربط بين الخمر والمرأة ، فإن الأستاذ الباحث يراها رؤية رمزية ، إذ يذكر مثلا أنه ، بتتبعه لموضوع الخمر في الشعر العربي القديم ، قد لاحظ أن الخمر توصف فيه بـ « عتيق وعاتق ومعتق ومُدام وعُقَار » ، وهي ألفاظ يجمع بينها الدلالة على الزمن القديم . ويؤكد هذا أنهم ، عند تعرضهم لعمرها ، يستعملون ألفاظ « اليوم والشهر والعام والحَوْل والدهر » ، كما أنهم ، عند حديثهم عن شربها ، عادة ما يحددون الزمن الذي يتناولونها فيه كـ « الشروق والغروب والصباح والأصيل » ، إضافة إلى أن عدداً من الأفعال الدالة على شرب الخمر ملحوظ فيه البعد الزمني مثل « اصطبح واغتبق وباكر » . الشعراء العرب القدماء إذن يربطون بين الخمر والزمن ، والزمن يرتبط عندهم بالموت . أليس حتف الإنسان في تعاقب الليل والنهار؟ ليس ذلك فقط ، بل إنه يشيع في كلامهم تعبيرات مثل «كأس الموت» و « كأس المنية » ، فضلاً عن أن كثيرين منهم يقرنون كلامهم عن الخمر بذكر الموت . ومع هذا يمضي د. بريري قائلاً إن الخمر ترتبط أيضا في الشعر العربي القديم بفكرة

---

(١) السابق / ٦٤ ـ ٧٠ .

الحياة ، فهى تُمْزَج بالماء ، والماء رمز الحياة فى لغة العرب ، كما أن من الشعراء القدماء من كانوا يذكرون أنهم يصبّون الخمر على قبور موتاهم لإروائهم ، وكأنهم يمدونهم بأسباب الحياة . وفى النهاية يستخلص الباحث أن « الشعراء كانوا فى تناولهم للخمر يتشوقون إلى مغالبة الموت ويتطلعون إلى معنى الخلود » ، وأن الخمر كانت عندهم « رمزا جسّد الشاعر القديم من خلاله هموما تتعلق بالوجود الإنسانى الذى يكتنفه التوتر الناشئ عن التسليم بالموت ومقاومته فى آن واحد »[1] . بيد أننا يمكننا الوصول إلى هذه النتيجة مهما كان الموضوع الشعرى الذى يتناوله الشاعر ، إذ إن البشر لا يكفّون عن ذكر الموت والحياة أبدا تحت أى ظرف من الظروف وأيا كان المحور الذى يدور حوله الحديث . ومعنى هذا أن الخمر لا تختص بهذا المعنى الرمزى الذى توصّل إليه الباحث الفاضل .

كذلك يرى د. بريرى أن هناك معنى وجوديا آخر تكشف عنه اللغة التى استخدمها الشعراء العرب القدماء فى بناء رمز الخمر ، ألا وهو أن « الأنا الشعرية التى ينطوى عليها شارب الخمر توحى إيحاءً قويا بمعنى الاغتراب عن الجماعة والتمرد عليها » . والدليل على ذلك كثرة إشارتهم لما يَلْقَوْنه من مجتمعهم من « لوم » و « عذل » وحرصهم على ذكر الأماكن الأعجمية التى تُجْلَب منها الخمر مثل « الأندرين »

(١) السابق / ١٠٢ _ ١٠٥ .

و « جلّق » و «بعلبك» و « قاصرين » مما يدل على إحساسهم بالاغتراب عن مجتمعهم ورغبتهم فى الخروج من العزلة التى يحاول هذا المجتمع فرضها عليهم (١) .

لكن ينبغى ألا ننسى أن الافتخار والمدح بشرب الخمر هما من الموضوعات الشائعة فى الشعر الجاهلى مما يدل على أنه إذا كان هناك من يعذلون ويلومون على شرب الخمر فقد كان هناك أيضا من يَرَوْنَ فيها مبعثا للفخار والزهو ، وهؤلاء هم الأغلبية ، إذ كان شرب الخمر واسع الانتشار فى ذلك المجتمع . ولقد بلغ من شدة تأصله فيه أن الإسلام لم يستطع أن يحرّمه دفعة واحدة بعكس الحال مع الزنا والربا ووأد البنات مثلا . ولأمر ما يكثر ذكر «العاذلات» لا « العاذلين » فى الشعر الجاهلى. وأغلب الظن أن المراد بذلك هو الزوجات ، لتضررهن من إهدار أزواجهن أموالهم على الخمر وتركهم إياهن وأبناءهن يعانون مشقة العيش . بل لقد ذكر بعض الشعراء بصريح القول أن زوجاتهن كنّ يعذلنهم على ذلك . وقد أورد د. بريرى نفسه بعد هذا بقليل بيتا لكعب ابن زهير يقول فيه :

ألا بَكَرَتْ عِرسى تلوم وتَعْذِلُ وغيرُ الذى قالت أعفُّ وأجملُ

ومن جهة أخرى فإن عذل العاذلات ولومهن غير مقصورين فى الشعر

---

(١) السابق / ١٠٥ ـ ١٠٧ .

القديم على شرب الخمر بل يَشْرَكه في ذلك الإسرافُ في الكرم كما في أشعار حاتم الطائي التي يعاتب فيها زوجته لكثرة مراجعتها إياه فيما كان ينفقه من أموال طائلة في وجوه المعروف .

أما ذكر « الأندرين وبعلبك وقاصرين » وغيرها من أسماء المواضع الأجنبية فأمر طبيعي، إذ كانت الخمر تُصْنَع في تلك الأماكن ، وإلا فما الذي كان ينبغي على الشاعر حينئذ أن يفعل ؟ هل كان عليه أن يزيف الحقيقة فيذكر بدلاً منها مواضع في الجزيرة العربية ؟ لقد كان الشعراء آنذاك يهتمون بذكر أسماء الأماكن المرتبطة بالموضوعات التي يتناولونها ، كذكرهم المواضع التي تقع فيها أطلال الحبيبة ، وذكرهم البلاد التي كانت تشتهر بصناعة الملابس الفخمة (كاليمن ومصر) أو التي كانت تشتهر بإنتاج السيوف القوية الحادة (كاليمن والهند) ، وذكرهم أسماء العيون التي يجدون فيها الماء والرِّيّ ... وهكذا .

ثم يقول الأستاذ الباحث إن الشعراء الهذليين « الذين تطرقوا إلى الخمر إنما ذكروها في سياق الحديث عن المرأة حين يشبهون رضابها بالخمر » [١] ، وصياغة العبارة على هذا النحو (باستعمال أداة القصر « إنما ») لا تعني إلا شيئا واحدا هو أن أولئك الشعراء لم يذكروا الخمر إلا في ذلك السياق، ومع هذا فقد أورد بعد ذلك بصفحاتٍ أشعاراً للهذليين يتحدثون فيها عن الخمر في غير السياق المذكور ، مثل :

---

(١) السابق / ١٠٩ .

رأتنى صريع الخمـر يومـا فَسُؤتُهـا بقُرّان . إن الخمر شُعْثٌ صحابُها

* * * *

وقد هاجنـى يومـاً بوعسـاء قَرْمَـدِ وأجزاع ذى اللهبـاء منزلـةٌ قَفْـر

يظلّ بـها الداعـى الهدِيـلُ كأنـه على الساق نشوان تميل به الخمر

* * * *

فمـا هـو إلا أن أراهـا بخلـوةٍ فأُبْهَت لا عُــرْفٌ لَـدَىَّ ولا نُكْرُ

وأَنْسَى الذى قد جئت كيما أقوله كما تتناسى لُـبٌّ شاربهـا الخمـر

* * * *

فَبِــتُّ مسهّــدا أرِقــا كأنـى تمشت فـى مفاصِلىَ العقـارُ (١)

كذلك فإن الربط بين الخمر والمرأة على هذا النحو ليس شيئا خاصاً بالشعر الهذلى، وهذا أمر معروف ليست هناك حاجة إلى البرهنة عليه . وبالمثل لا أظن شعراء هذيل ينفردون من بين الشعراء القدماء بتشبيه ريق حبائبهم بالعسل كما يُفْهَم من قول الدكتور بريرى : « إن شعراء هذيل الذين تطرقوا إلى موضوع الخمر وثغر المحبوبة يتميزون بأنهم أضافوا عنصرا شعريا جديدا هو عنصر عسل النحل واشتياره » (٢) . وأغلب

---

(١) السابق / ١٢٣ وما بعدها .

(٢) السابق / ١١٢ .

الظن أن هذا إنما يصدق على مسألة اشتيار العسل وكثرة التفصيلات الدالة على الجهد الذى يكابده المشتار عند محاولة الحصول عليه من فوق قمة الجبل ، وهو أمر بذل الباحث فى تقصيه وإبرازه جهدا . وهذا الجهد لا يقتصر فى الواقع على هذه المسألة ، بل هو ملحوظ على مدى الدراسة كلّها ، وإن وقع فيه التكلف فى الربط بين المتباعدات ، ذلك الربط الذى يحتاج إلى ذهنية خاصة . أما فى تفسير الملاحظات فالأمر يختلف ، وهذا وضع طبيعى لأن التفسير مسألةٌ شخصية اجتهادية[١] ، بخلاف رصد هذه الملاحظات وعمل الإحصاءات واستخلاص الخصائص الأسلوبية التى يجدها الدارس فى شعر هذا الشاعر أو تلك الطائفة من الشعراء ، إذ هى مسائل موضوعية يسهل ضبطها . وهذا هو أهم إنجازات الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى .

ونصل إلى كتابى عن « عنترة بن شداد ـ قضايا إنسانية وفنية » ، وفيه فصلان تناولت فى أحدهما بالتحليل الأسلوبى شعر عنترة الذى ثبتت صحة نسبته له لدى العلماء القدماء المحققين ، واجتهدت فى

---

(١) وعلى هذا فهو عرضة للخلاف . ومن ذلك تفسير د. بريرى لما ورد فى قصيدة لأبى ذؤيب من الإشارة إلى مزج العسل بماء « من حَبِىٍّ مجلجل » (أى سحاب مصحوب بالرعد) بأن الرعد «ليس إلا تعبيراً عما يشبه الإعلان الكونى عن ميلاد هـذا المـاء الطاهـر . ماء السماء » (ص ١١٥)، وهو ما يمكن الجدال فيه بأن «الإعلان الكونى» المذكور هنا إنما هو للتبشير بالميلاد ، فهل ضاقت سبل التبشير بذلك حتى لم يبق إلا صوت الرعد المقعقع الذى يُلْقِى الرعب فى القلوب ؟

ثانيهما أن أستخلص السمات الأسلوبية التى تميّز شعره المنحول لـه . وسأكتفى بالحديث عن هذا الفصل الأخير .

وقد ذكرت فى ذلك الفصل أن علماءنا الأثبات القدامى قد استطاعوا أن يجمعوا لعنترة شعراً اطمأنوا إلى نسبته إليه يقرب من ثلاثمائة وخمسين بيتا ، وهذا الشعر موجود فى مجموعة الأعلم الشنتمرى المسماة « أشعار الشعراء الستة الجاهليين » ، إلا أن شعرا كثيرا زائفا يبلغ نحو ضِعْفَىْ شعره الأصيل قد وُضِع عليه بعد جمع ذلك الشعر الأصيل وأُدْخِل فى ديوانه . وقد درس بعض الباحثين هذا الشعر الزائف على أنه شعر صحيح له ورتبوا عليه بعض النتائج الأدبية والتاريخية ، ومن بين هؤلاء مرجليوث المستشرق الإنجليزى الذى ظن أن هذه الأشعار الزائفة كانت موجودة فى ديوان عنترة منذ البداية (١) .

وقد كنتُ لاحظت عند قراءتى لأحد دواوين عنترة المتأخرة التى تضم كلا النوعين من شعره ، وقبل أن أطلع على ما جمعه له الشنتمرى ، أن ذلك الديوان يضم لونين من الشعر يختلف كلاهما عن الآخر فى الروح وفى الألفاظ والتعبيرات وفيما يعكسه من شخصية عنترة . ثم لما تنبهت إلى أن هناك ديوانا أصليا له لا يحتوى إلا على

---

(١) انظر د. ص . مرجليوث / أصول الشعر العربى / ترجمة وتعليق ودراسة د. إبراهيم عوض / دار النهضة العربية / ١٩٩٦م / ٦٣ ـ ٦٥ ، وكذلك د. إبراهيم عوض/ عنتـرة بن شداد ـ قضايا إنسانية وفنية / دار النهضة العربية / ١٩٩٦م / ١٨ ـ ٢١ .

ثلث الأشعار الموجودة فى الديوان الذى بين يدىّ بدا لى أن أدرس الفروق الأسلوبية والمضمونية التى تميّز بين ذينك اللونين من الأشعار ، وقد خرجت من هذه المقارنة بالملاحظات التالية:

أن شعره الصحيح يخلو من المديح بخلاف المنحول ، الذى يضم عددا من المدائح . وكذلك ليس فى شعره الصحيح قصائد مقصورة على النسيب وحده على عكس المنحول ، الذى يضم أيضاً قصائد كاملة تدور حول معاتبة الدهر وشكوى الحال أو حول الفخر . كما أن كثيرا من القصائد المنحولة قيل فى وقائع وأحداث أو بلاد لا علاقة لعنترة بها أو فى أشخاص لم يكن له بهم أى اتصال كما فى الحديث عن حروبه فى بلاد اليمن والحيرة أو المدائح الموجهة إلى كسرى مثلا . ومما يتميز به ذلك الشعر الموضوع أيضا اشتماله على عدد غير قليل من الأفكار والعبارات الإسلامية كـ « الركوع والسجود وعالم الغيب والجنة والنار وجهنم والجحيم والقضاء والقدر » . وبالمثل نجد الشاعر فى هذا الشعر يتوجه بالشكوى إلى الله ، ويتخذ القَسَمُ فيه صبغة إسلامية مثل « قَسَماً بالذى أمات وأحيا * وتولى الأرواح والأجساما » ، وتتكرر العبارات القرآنية بنصها كما هى أو مع شىء طفيف من الاختلاف كقوله إن « الأرض صارت وردة مثل الدِّهان » . ومن هذه الملاحظات أيضا أن الشعر الموضوع يلهج بذكر الحسد فى الوقت الذى لا نجد شيئا من ذلك فى الشعر الصحيح . ومنها أنه على حين لم يتحدث عنترة عن الحرية والعبودية فى شعره الصحيح إلا فى ثلاثة أبيات ليس غير نجد شعره

الزائف قد ذكر هذين المعنيين فى سبعة عشر بيتا . كما نجد فيه أيضا إشارات كثيرة إلى لونه الأسود فى الوقت الذى نجد الشاعر فى المرة الوحيدة التى ذكر السُّودَ فى شعره الصحيح يتبرأ منهم ومن صحبتهم ، وذلك فى قوله :

وفـوارس لـى قـد علمتهمـو صُبُّـر علـى التكـرار والكَلْـم

....

ليسـوا كأقـوام علمتهمـو سـود الوجـوه كمعـدن البُـرْم

وإلى جانب هذا فإن فى شعره المنحول أبياتا كثيرة يخاطب فيها الدهر وعناصر الطبيعة والطير وخصوصا الحمام ، وهو ما لا يعرفه الصحيح من شعره . كما يتكرر فى الشعر المفتعل دون السليم تشبيه عبلة وصواحبها بالشمس والقمر . كذلك فبينما لا نجد اسم « عبلة » مصغَّرا فى شعر عنترة الصحيح إلا مرتين إذا بنا نقابله فى شعره المزيف أربع عشرة مرة . وهو فى هذا الشعر المزيف أيضاً يُكْثِر من مناداة حبيبته بـ « أيا » أو بـ « ألا يا » مما لا وجود له فى شعره المنسوب إليه نسبة صحيحة . ومما يتعلق أيضاً بمناداة عبلة فى الشعر الزائف ولا نجده فى الصحيح من شعر عنترة تتالى بيتين أو عدة أبيات يبدأ كل منها بـ « يا عبل » . وفى قصائده المنحولة أيضا ترد أسماء « العَلَم السعدى » و « أرض الشَّرَبَّة » و « الحجاز » ، كما ترد فيه أمثال العبارات التالية : « بُعْد الفحشاء عنى كبعد الأرض عن جو السماء » و« لها حاجب كالنون » و « المفترِى »

(بمعنى المتجبر الظالم) و فلان « ظالـم وابن ظالـم » و « ها [١] قد رحلت » ، وهى من الاستعمالات المستحدثة بعد العصر الجاهلى بأزمان. ثم إن الأشعار المنحولة تمتلئ بالضرورات الشعرية والأخطاء اللغوية ، وبخاصة قَطْع همزة الوصل أو العكس وحذف الهمزة من أول الكلمة أو آخرها وإثبات حروف العلة فى آخر فعل الأمر . كما يلفت انتباهنا فى هذا الشعر المنحول مبالغات الشاعر المقعقعة فى الفخر وتضعضعه وحزنه اللاعج وانهمال دموعه أمام عبلة . وأخيرا فثمة عدد من القصائد المنحولة تتردد فيه أصداء من شعر ما بعد الإسلام ، إذ هناك مثلا بيتان يذكراننا بقوة ببيتين للطِّرِمّاح بن حكيم على نفس الوزن وفى نفس المعنى وبنفس الألفاظ أيضا فى بعض الأحيان ، كما أن هناك قصيدة بائية تستدعى إلى الذهن على التوّ بائية الشريف الرضى المشهورة ، وأخرى ميمية تبتدئ بالبيت التالى :

فـؤاد لا تسلّيـه الـمُـدامُ   وجسـم لا يفـارقـه السقـامُ

وهو مأخوذ من قصيدة للمتنبى تمشى تلك القصيدة المنحولة فى ركابها ... وهكذا[٢].

وهذه الدراسة ، كما نرى ، تقوم على المقارنة الأسلوبية بين لونين

---

(١) الاستعمال القديم : « هأنذا » .

(٢) توجد هذه الملاحظات فى الصفحات من ٢٢ إلى ٦١ من كتاب « عنترة بن شداد ـ قضايا إنسانية وفنية » .

من النصوص بغية التثبت من مدى صحة أحدهما أو زيفه ، كما أنها تستند إلى الإحصاء ، أما جانب التفسير فيها فلم أتوسع فيه نزولاً على طبيعة الموضوع (١) .

* * *

(١) سبق أن استخدم كاتب هذه السطور منهج المقارنة الأسلوبية فى حسم الخلاف على مكية سورة «الرعد» أو مدنيتها فتبين له أنها مكية على وجه القطع ، وذلك من خلال وجود نحو ثلاثين ملمحا أسلوبيا فيها أغلبها من خصائص أسلوب القرآن المكى ، والباقى يغلب وجوده فى ذلك الأسلوب (انظر كتابى « سورة الرعد ـ دراسة أسلوبية وأدبية » / مركز الشرق العربى / الطائف) . كما طبقت هذا المنهج على سورة « النورين » ، التى يقول فريق من الشيعة إنها كانت فى المصحف الشريف ثم حذفها أعداء علىّ كرم الله وجهه ، فاتضح أنها ليست من نسيج الأسلوب القرآنى بحال (انظر كتابى « سورة النورين التى يزعم فريق من الشيعة أنها من القرآن الكريم ـ دراسة تحليلية أسلوبية / مكتبة زهراء الشرق / ١٩٩٨م) .

الاتجــاه البــنـيــوى

أما الاتجاه النقدى الجديد الخامس الذى تجلّى فى تناول النقاد العرب المحدثين للشعر العربى فهو الاتجاه البنيوى . والبنيوية ، كما يقول أصحابها ، لون من ألوان التمرد على الدراسات النقدية التقليدية القائمة على الحفظ والرصد التاريخى المستند إلى حياة الشاعر وأحداث عصره ، إذ هى ترتبط بالنَصّ ولا تبتعد عنه[1] ، كما تضع نصب عينها أن لكل جنس أدبى نظاماً خاصا يتم التوصل إليه من الأنساق الفردية المتحققة فى الأعمال الأدبية المختلفة ، ثم الانطلاق منه بعد ذلك إلى النصوص الفردية من أجل دراستها فى ضوء علاقتها بالنسق العام [2]. ومن هنا رأينا ڤلاديمير پروپ يصل من خلال دراسته للقصة الخيالية إلى تصور بنية كلية عامة للقصة سماها « القصة العمدة » أو « الأنموذج » تتوفر فيها كل الاحتمالات البنائية للإحدى والثلاثين وظيفة التى استطاع استقراءها فى عشرات الحكايات [3]. وتهتم البنيوية أيضاً بدراسة

(١) انظر د. محمد عنانى / المصطلحات الأدبية الحديثة / ١٠٣ ـ ١٠٤. وهذا ما وضعه بارت نصب عينيه فى دراسته لمسرح راسين (انظر إديث كيرزويل / عصر البنيوية من ليفى شتراوس إلى فوكو / ترجمة د. جابر عصفور / آفاق عربية / ١٩٨٥م / ٨٦) .

(٢) د. عبد العزيز حمودة / المرايا المحدَّبة ـ من البنيوية إلى التفكيك / عالم المعرفة (العدد ٢٣٢) / إبريل ١٩٩٨م/ ٢٣٢ .

(٣) المرجع السابق / ٢٣٠ .

الأنماط التى يمكن أن يستشفها من يقرأ أى عمل أدبى أو يستمع إليه سواء أكانت أنماط أصوات تتكرر فى أماكن مختلفة من القصيدة أو أنماط معانٍ تتكرر فى شتى كلماتها . وهذه الأنماط من شأنها توحيد النّص وإبراز عناصر معينة فيه (١)، وإن كان هناك من يرى أنه إذا كان من السهل تطبيق المنهج البنيوى على فنون الأدب السردى مثل الأسطورة والرواية والمسرحية حيث يمكن تقسيم السياق السردى إلى عناصره كتتابع الأحداث والحبكة والشخصيات ، فإن الأمر فى الشعر بخلاف ذلك ، إذ ليس له مثل هذه العناصر (٢).

ولعل مما يثير الدهشة والاستغراب أن نتساءل : أليس فى النقد العربى القديم ما يومئ إلى أن أسلافنا قد تنبهوا إلى مفهوم البناء فى القصيدة الشعرية ؟ والجواب هو أن هؤلاء الأسلاف قد لاحظوا أن الشعراء الجاهليين عادة ما يفتتحون قصائدهم بالوقوف على الأطلال والبكاء عندها جاعلين ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها بحثا عن الماء والكلإ ، ثم ينتقلون من ذلك إلى النسيب وشكوى الوجد وألم الفراق بغية استمالة الأسماع والقلوب ، إذ كان الحب والحديث عنه مما يُدْخِل البهجة على النفوس ، فإذا استوثقوا أنهم قد ملكوا الأسماع والقلوب عقّبوا بذكر ما يستوجب حقوقهم عند من يقصدون مدحهم فوصفوا رحلتهم ومشاقها ، حتى إذا اطمأنوا أنهم مهّدوا السبيل إلى قلوب من

(١) د. محمد عنانى / المصطلحات الأدبية الحديثة / ١٠٦ .

(٢) د. عبد العزيز حمودة / المرايا المحدّبة / ٢٣١ .

يمدحونهم دخلوا فى المديح وفضّلوهم على أشباههم وحرّكوا أَرْيَحِيَّتهم ... وهكذا . وعليهم خلال ذلك كلّه أن يَعْدِلوا بين هذه الأغراض فلا يغلّبوا قسماً فيها على حسابِ آخر ولاَ يطيلوا فيمِلّوا أو يقصّروا فيُخِلّوا[١] .

على أن الأمر لم يقتصر عند حدّ الملاحظة بل تعدّاه إلى أن جعلوا هذا البناء فَرْضاً على الشعراء المتأخرين فقالوا مثلاً إنه لا يصحّ لأحد من الشعراء أن يقف على منزلٍ عامر بدلاً من الأطلال ، أو أن يذكر أن رحلته كانت على حمار أو بغل لاعلى ناقة أو بعير، أو أن المياه التى وردها أثناء تلك الرحلة كانت مياها عذبة جارية لا آجنة طامية ... إلخ [٢]. كما اشترطوا أن يكون مطلع القصيدة من الجودة والوضوح وشدة الأسر وقوة الأثر بحيث يدفع الجمهور إلى التنبه والإصغاء ، وأن يكون الخروج من موضوع إلى موضوع من الحذق والبراعة بحيث لا يشعر السامع به ، وهو ما يسمونه « حسن التخلص »، ثم أن ينال ختامُ القصيدة من عناية الشاعر ما يجعله لاصقاً بالذهن فلا يُنْسَى ، وأطلقوا على ذلك « حسن المقطع » [٣]. والمقصود من كل ذلك أن يكون هناك لون من الوحدة يضم هذا التنوع فى الموضوعات .

---

(١) انظر ابن قتيبة / الشعر والشعراء / ١ / ٧٤ ـ ٧٦ .

(٢) المرجع السابق / ١ / ٧٦ ـ ٧٧ .

(٣) انظر مثلاً ابن رشيق / العمدة / مطبعة السعادة / ١٩٠٧م / ١ / ١٤٥ ـ ١٤٦ ، ١٥٦ ، والبغدادى / خزانة الأدب / المطبعة الأميرية / ١٢٩١ هـ / ١٨٥ ، ٥٦٢ .

فهذا هو نظام القصيدة العربية (أو قل : بناؤها أو بنيتها) عند نقادنا القدامى . صحيح أن هذه البنية لا تتحقق لكلّ القصائد بل لبعضها فقط، وأغلب ما يكون ذلك فى شعر المديح ، بيْد أنه ينبغى أيضاً ألا يفوتنا أن بنية الحكاية ، كما استخلصها پروپ ، لا تتحقق فى كلّ الحكايات ، فقد تتقلص وظائف إحدى الحكايات إلى اثنتين فحسب ، وقد تزيد حتى تتجاوز الثلاثين . وفوق ذلك فإنَّ نقادنا القدامى لم يكتفوا بأن يوردوا لنا بنية القصيدة العربية كما فعل پروپ فى بنية الحكاية ، بل عملوا على تفسيرها نفسيا واجتماعياً (أو قل: إنسانيا وقوميا)، إذ ذكروا مثلاً ميل النفوس إلى النسيب واضطرار القبائل العربية دائما إلى الارتحال بحثا عن الماء والكلإ فى مواقع جديدة .

ويُعَدّ د. كمال أبو ديب أحد أوائل الدارسين العرب الذين تناولوا الشعر العربى على أساس بنيوى ، وذلك فى كتابه المسمى بـ « الرؤى المقنّعة ـ نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى » ، الذى كان فى الأصل مقالات وأبحاثا نشرها فى أوقات ومجلات متفرقة ثم جمعها بعد ذلك بين دفّتَىْ كتاب صدر عن « الهيئة المصرية العامة للكتاب » سنة ١٩٨٦م .

وهو يصف الاستمرار فى تناول الشعر الجاهلى على الأسس التى كان يرتكز عليها ابن قتيبة أو حتى د. طه حسين و د. شوقى ضيف بأنها « من السذاجة بمكان » (١). ومن ثم يعلن أنه سيستعين فى

(١) لستُ من أنصار النفور من القديم لمجرد قِدَمه أو الطيران إلى الجديد لمجرد =

دراساته هذه بخمسة تيارات بحثية متميزة فى هذا القرن : وهى التحليل البنيوى للأسطورة ، والتحليل التشكيلى للحكاية ، ومناهج تحليل الأدب المتشكلة فى إطار معطيات التحليل اللغوى والدراسات اللسانية والسيميائية، والمنهج النابع من بعض المعطيات الأساسية فى الفكر الماركسى ، وهو المنهج الذى يولِى عناية خاصة لاكتناه العلاقة بين بنية العمل الأدبى والبِنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية ، وكذلك تحليل عملية التأليف الشفهى فى الشعر السردى ودور الصيغة (formula) فى آليـة الخلق ، مع التصرف فى هذه المناهج حسب ظروف البحث (١).

وهو يؤكد أن هناك درجة كبيرة من الشبه بين بنية القصيدة وبنية الحكاية ، فالقصيدة (مِثْلَ الحكاية) تتألف هى أيضاً من وظائف قد تصل إلى إحدى وعشرين ، وقد تتقلص إلى وظيفتين ليس غير . إلا أنه

= جدّته أو العكس ، بل أومن بأن فى كل اتجاه أو مذهب نقدى فى العادة جوانب إيجابية وأخرى سلبية ، وعناصر تصلح للبقاء وأخرى يطمسها الزمن . ولا أظن أن ما سطره ابن قتيبة أو طه حسين وأمثالهما قد انتهت صلاحيته بل أوقن أنه سيظل قادراً على إلهام النقاد ومؤرخى الأدب إلى آخر الدهر بما فيه من أفكار خلاّقة وذوق مرهف وأسلوب مشرق ممتع سواء اتفقنا مع ما يقولون أو اختلفنا ، وذلك على العكس من تلك الطلاسم الركيكة التى تكاد أن تسدّ علينا أفق النقد هذه الأيام .

(١) انظر د. كمال أبو ديب / الرؤى المقنعة / ٥ ـ ٦ . وأرجو من القارئ ألا تداخله الرهبة أمامِ هذه المصطلحات ، ولسوف يرى بعد قليل أن الأمر فى أغلبه لا يعدو أن يكون رغاوى صابونية لا يخرج منها بشىء ذى بال . وجدير بالتنبيه أننى سوف أناقش مسألة « الصيغة » عند حديثى عن الشفاهية فى الفصل الأخير من دراستى هذه .

يستدرك قائلاً إن ثمة فرقا جوهريا بين بنية القصيدة وبنية الحكاية يتمثل فى أن ترتيب الوظائف فى القصيدة متغير هو أيضاً كعددها ، أما فى الحكاية فثابت لا يتغير [١] . كما أنه ، فيما ذكر لنا ، قد لاحظ أن لكل وظيفة فى الشعر الجاهلى تقريباً (مثلما هو الحال فى الحكاية) نقيضاً يمثل تجاوزاً أو حلاً لها : فالتحريم يقابله الانتهاك، والإحساس بالنقص يقابله إشباع هذا النقص ... وهكذا ، وهو ما يسميه بـ «الانتظام الثنائى الضدى» [٢] .

ثم يقول إن « التعميمات السائدة حول بنية القصيدة الجاهلية هى فى أساسها ذات طبيعة انطباعية لأنها تصدر عن قراءة لعدد محدود من القصائد » . وهذا العدد المحدود ، حسبما قال ، لا يصلح أن يكون ممثلا حقيقياً لهذا الشعر [٣] . وبعد قليل يضيف قائلا إنه قام بتحليل مائة وخمسين قصيدة جاهلية مكّنته « أن يميز تحت الخيوط المعنوية المتعددة (أى الموتيفات) والحركات الكثيرة المختلفة للخيوط المضمونية فى الشعر الجاهلى تيارين من التجارب الجذرية يشكلان ثنائية ضدية : التيار الأول تيار وحيد البعد يتدفق من الذات فى مسار لا يتغير مجسّدا انفجارا انفعاليا يكاد أن يكون لازمنيا وخارجا عن السيطرة لا يُكْبَح ، أما الثانى فهو تيار متعدد الأبعاد ، أو هو بالأحرى نقطة التقاء ومصب لروافد متعددة، لتيارات تتفاعل وتتواشج ، ويكتمل التبلور النهائى لهذا النمو

(١) المرجع السابق / ٢٥ .

(٢) السابق / ٢٦ .

(٣) السابق / ٤٧ .

في سياق زمني ويجسّد عملية خلق للفاعليات المعاكسة وتحقيق التوازن بين الأضداد في الوعي »[١]. ويتجسد التيار الأول ، كما يقول ، في سيطرة نبض واحد وحالة انفعالية مفردة ، ويتحقق ذلك في قصائد الهجاء والغزل والرثاء وبعض الخمريات ... إلخ ، على حين يمثل النمط الثاني مستوى من التجربة أعمق في دلالاته الوجودية من النمط الأول ، حيث « يتواشج الاحتفاء بالحياة ويلتحم مع إحساس مأسوى بحتمية الموت والطبيعة اللانهائية للحياة ذاتها » . وبرغم أن التيار الأول قد يتخذ بنية ذات شريحة واحدة أو بنية متعددة الشرائح فإن التيار الثاني لا يتشكل إلا في بنية من النوع الأخير . وهو يرى أن أية قصيدة هجائية يمكن أن تمثل التيار الأول ذا البنية الوحيدة الشريحة ، بينما تمثل عينية أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أولاده هذا التيار نفسه في حالة البنية المتعددة الشرائح . أما التيار المتعدد الأبعاد فإن المثال الأكمل له في نظره هو معلقة لبيد[٢] .

ومع ذلك كله نرى الدكتور أبو ديب في موضع آخر من كتابه الذي بين أيدينا يقول ما مُفَاده أن من المحتمل وجود أنماط بنيوية أخرى في الشعر الجاهلي غير هذه الأنماط الثلاثة[٣] ، وذلك بالرغم من أن مفهوم البنية يقتضي العموم ، إذ رأينا كيف يذكر پروپ أن هناك بنية واحدة

---

(١) السابق / ٤٨ . ولاحظ الطنطنة اللغوية والجنوح إلى الغموض في عبارة الناقد .

(٢) السابق / ٤٨ _ ٤٩ .

(٣) السابق / ٢٦١ .

للحكاية الشعبية فى جميع أرجاء العالم ، بينما بِنَى القصيدة الجاهلية وحدها قد بلغ عددها عند الدكتور أبو ديب ثلاثًا ولا يزال الباب مفتوحًا أمام بِنًى أُخرى . بل إنه يطلق على كل قصيدة يحلّلها اسمًا خاصا بما قد يوحى على الأقل بأن لكل من هذه القصائد بنية خاصة بها لا تشاركها فيها غيرها : فمعلقة لبيد تُسَمَّى « القصيدة المفتاح » ، ومعلقة امرئ القيس « القصيدة الشبقية » ... وهكذا . وقد ذكر الأستاذ الباحث نفسه فى هذا الكتاب أن تجليات البنية فى الشعر الجاهلى من الكثرة بحيث « تجعل الحديث عن بنية ثابتة للقصيدة الجاهلية عبثا يفتقر إلى أدنى شروط العلمية والمعرفة الشمولية »[(١)]. كما عاد إلى هذا المعنى فى موضع آخر من ذات الكتاب فأكد أن الدراسة التحليلية الإحصائية قد كشفت زيف الإيمان بأن للنص الجاهلى بنية ثابتة أو طاغية[(٢)]. صحيح أنه كان يردّ بذلك على ما قاله ابن قتيبة من وجود بناء ثابت للقصيدة العربية القديمة ، لكن هذه الملاحظات هى من العمومية بحيث تندرج تحتها أية محاولة للوصول إلى بنية واحدة للقصيدة الجاهلية . ورغم ذلك كله فإننى أعدّ هذه النتيجة إحدى النتائج الإيجابية للبحث ، إذ ليس البناء الفنىّ لأى جنس أدبِى شيئا جامدًا ثابتًا ، بل هو صورة تتغير وتتطور مع الزمن كما هو مشاهَد . يستوى فى هذا الشعرُ وفنُّ القصص والفنُّ المسرحى . وهذه فى الواقع ضربة مُصْمِيَة

---

(١) السابق / ٥٤٩ .

(٢) السابق / ٦٧٩ .

للاتجاه البنيوى فى النقد الأدبى . وممن ؟ من واحد من أشهر دعاته !

كذلك يرى الأستاذ الناقد أن ثمة احتمالاً لتشكيل المعلقات بنيةً واحدة تتمثل فيها الرؤية المركزية للثقافة فى استجابات مختلفة من نص إلى نص للأسئلة الأساسية فى الوجود الجاهلى(١) . والمعروف أن المعلقات تختلف فى موضوعاتها واهتماماتها ، وهذا يصدق على كثير جداً من قصائد الجاهلية ، فكيف يا ترى يمكن تصنيفها على حسب ما قاله ؟

وثمة ملاحظة أخرى ، وهى أن الأستاذ الدكتور قد ذكر فى بداية الكتاب ، كما رأينا، أن للقصيدة الجاهلية وظائف مثلما للحكاية الشعبية وظائف ، لكنه عند تحليل ما حلّل من قصائد جاهلية لا يأتى بذكر لهذه الوظائف البتة بل يتحدث عن الوحدات التكوينية والحركات والجُمَل اللغوية وحُزَم العلاقات ... إلخ ، وهو ما يعنى أن الأمر لا يخرج عن حدود الكلام والادعاء .

ويكثر الأستاذ الباحث من ذكر ما تسميه البنيوية بـ « الثنائيات الضدية » ويحرص على إبرازها فى القصائد التى يحلّلها (كالموت والحياة، والجفاف والطراوة ، والصمت والضجة ... إلخ) معلقا عليها أهمية شديدة ، إذ يرتكز عليها فى تفسير النص الشعرى (٢) . وأحياناً ما تستحق هذه الثنائيات ذلك الاهتمام الذى يوليه الناقد إياها ، وأحياناً أخرى لا تستحق ذلك ، بينما فى أحيان ثالثة نحسُّ أن الناقد يستنطق النصَّ هذه

---

(١) السابق / ٢٦١ .

(٢) انظر مثلا ص ٦٩ ، ٩٢ ، ١١٥ ، ١٢٢ .

الثنائيات كرهـا دون أن يكون لها وجـود فيه . فمثلاً أين التضـاد بين « المحلّ » و « الـمُقَام » أو بين « الظبـاء » و« النعام » أو بين «النُّؤْى» و « الثمام » أو بين « الصُّلْب » و « السنام » أو بين « اللهو » و« النّدام (أى المنادمة)» أو بين « السُّنَة » و « الإمام » فى الأبيات التالية من معلقة لبيد :

عَفَـت الديـارُ محلّهـا فمقامهـا   بِمِنًـى تأبّدَ غَوْلُهـا فرجامهـا

* * *

فَـعَلاَ فـروع الأيهقـان وأَطْفَلَـتْ   بالجهلتيـن ظبـاؤها ونَعَامُهـا

* * *

عَرِيَـتْ وكان بها الجميـع فأبكروا   منهـا وغـودر نُؤْيُهـا وثمامهـا

* * *

بِطليـح أسـفار تركـن بقيـة   منهـا فأحنـق صلبهـا وسنامهـا

* * *

بل أنت لا تدرين كـم مـن ليلـةٍ   طَلْـقٍ لذيـذ لهـوهـا ونِدامُهـا

* * *

مـن معشـرٍ سَنَّـتْ لهـم آباؤهـم   ولكل قـوم سُنَّـةٌ وإمامهـا؟ (١)

---

(١) انظر ص ٥١ ـ ٥٦ ، ٦٩ ـ ٧٠ .

ليس ذلك فحسب ، بل إن العلاقة فى عدد من هذه الثنائيات هى ، على العكس ، علاقات تواؤم لا تضاد كما هو واضح . كما أن القصد من التضاد فى بعض الحالات الأخرى إنما هو إبراز الشمول كما فى قول الشاعر :

دِمَنٌ تجرَّم بعد عهد أنيسها حِجَجٌ خلَوْن: حلالُها وحرامُها

ذلك أنه يريد أن يقول إن أعواماً كاملة قد انقضت منذ ذلك الحين بأشهرها الحلال وأشهرها الحرام معاً . ومثل ذلك البيتُ التالى أيضاً :

من كل ساريةٍ وغادٍ مُدْجِنٍ وعشيةٍ متجاوبٍ أرزامها

كذلك فإن التفرقة بين السباع من جهة والظباء وحمار الوحش من جهة أخرى على أساس أن الأولى تدمِّر وتقتل والأخرى تنشر الحياة وتجدِّدها (١) تبدو غير مقنعة ، فالسباع هى أيضاً تنشر الحياة وتجدِّدها . أليست تتزاوج وتتكاثر مثل الظباء وحمير الوحش سواء بسواء؟ وبالمثل يمكن النظر إلى العلاقة بين الأطلال فى بداية معلقة امرئ القيس والمطر والسيل فى نهايتها على نحو يخالف نظرة د. أبو ديب إليها ، فهو يرى أن هناك ثنائية ضدية بين « سكون الأطلال واندثارها » و « الحيوية الغامرة والجارفة فى عاصفة المطر والسيل » (٢)، وهى رؤية تُغْفِل أن السيل الذى تصفه أبيات الملك الضِّلِّيل إنما هو سيل جارف مهلك : فهو « يَكُبّ على الأذقان دوح الكَنَهْبَل » ، ويُنْزِل العُصْم من قمم

(١) انظر ص ٩١ .

(٢) انظر ص ١١٥ ـ ١١٦ .

الجبال كل منزل ، ويقتلع جذوع النخيل ، ويهدم البيوت اللهم إلا ما كان مَشيداً منها بجندل ، فضلا عن إغراقه السباع . بل إن ثبيراً ذلك الجبل الشاهق الضخم يبدو فى عرانين وبله وكأنه « كبيرُ أناسٍ فى بجَادٍ مزمَّل » ، أى شيخ ضعيف متهالك قد تلفّف فى بجاده من شدة القرّ ، وهى صورة أبعد ما تكون عن الحيوية الغامرة . صحيح أن هناك بيتا يتحدث عن انطلاق مكاكىّ الجواء غِبَّ تهطال المطر تملأ الفضاء بصوتها العذب ، لكن هذا البيت يبدو غريباً وسط صور الدمار التى خلّفها السيل وراءه . ونفس الشىء ينطبق على ما يخلعه الأستاذ الناقد من ثنائية ضدية على فعل الأمر الذى يفتتح به امرؤ القيس معلقته : « قِفا » ، إذ يقول : « تبدأ القصيدة الشبقية بفعل أمر فى صيغة المثنى : « قِفا » ، ويقتحم هذا الأمر خيال المتلقى من الوهلة الأولى بثنائية ممثلة فى وجود صاحبين ، وبتضاد يتمثل فى « أنا فى مقابل الآخر » ... إلخ » [١]. ذلك أن الثنائية الضدية حسب الأمثلة التى قدمها لنا فى دراساته التى بين أيدينا تقتضى أن يقترن التضاد بالتثنية فى شىء واحد لا أن يقع كل منهما على شىء مختلف كما هو الحال هنا : فالتثنية فى هذا المثال متحققة (كما هو واضح من الكلام) فى الشخصين اللذين يتجه إليهما الشاعر بالخطاب ، ومن ثم كان ينبغى أن يكون التضاد بينهما هما أيضاً لا بينهما من جهة وبين الشاعر من جهة

---

(١) انظر ص ١٢١ .

أخرى . وهذا ، بطبيعة الحال ، إن كان ثمة تضاد بين الشاعر ورفيقيه ، وهو ما لا وجود له، إذ الثلاثة يجمع بينهم البكاء من ذكرى الحبيب والمنزل . أى أننا لسنا بإزاء « أنا فى مقابل الآخر » بل بإزاء « أنا مع الآخر » . وهكذا يتضح لنا تهافت الأفكار التى يطرحها د. أبو ديب .

والآن فلننتقل إلى أنواع البنية التى ذكرها الأستاذ الناقد للقصيدة الجاهلية . فمن ذلك « البنية وحيدة الشريحة ذات التيار وحيد البعد » ، وقد مثّل لها ببائية امرئ القيس :

أرانا مُوضِعين لأمْرِ غيّبٍ ونُسْحَرُ بالطعام وبالشرابِ

وسرّ وصفها بأنها « ذات تيار وحيد البعد » أن الأستاذ الدكتور يرى أنها تدور كلها من أولها إلى آخرها على معنى حتمية الموت لا غير [١] ، على عكس معلقة لبيد ، التى ينتظمها تياران : تيار حتمية الموت ، وتيار الانتصار على الموت [٢]. أما كونها « وحيدة الشريحة » فلأن الشاعر فيها لا يتحدث إلا عن وجودٍ واحدٍ لا غير هو وجوده هو ، بخلاف ما عليه الوضع فى عينية أبى ذؤيب ، التى تدور كلها من أولها لآخرها هى أيضاً على معنى حتمية الموت ، لكنها تصوّر ذلك من خلال الحديث عن عدة وجودات تعرضت كلها للهلاك : وهى أولاده ، والحمار الوحشى ، والثور الوحشى ، والبَطَلان المتحاربان . أى أن كل وجود

---

(١) ص ٢٢٩ .

(٢) ص ٦٦ ـ ٦٧ .

يمثل شريحة من الشرائح المشار إليها [١] .

بيّد أن القراءة الفاحصة للنصوص الشعرية التى أوردها الأستاذ الباحث قد تؤدى إلى نتائج مختلفة عما توصّل هو إليه . فمثلا يمكن تفسير بائية امرئ القيس على أنها تحدٍّ للموت وعدم مبالاة به لا استسلامٌ عاجزٌ له ، إذ يبدو لى أن عذل العاذلة المذكور فى القصيدة إنما هو من أجل استهداف الشاعر للأخطاء الـمُبيرة رغبة فى الانتقام لمقتل أبيه واسترداد ملكه الضائع ، فهو يقول لها : إننى أعلم أننى أتقحّم غمرات الموت ، ولكن ماذا أفعل وقد مات أبى ولا بد من الثأر له ممن قتلوه ؟ لقد ورثتُ شرف الأصل ومكارم الأخلاق عن آبائى وأسلافى ، وهذا الشرف وهذه المكارم توجب علىّ أن أتحدّى الموت ولا أعمل له أى حساب ، فأنا ميت ميت إن عاجلاً أو آجلاً ، فَلأُبادرْ بنفسى الموت إذن غير هياب . وهذا معنى قوله :

فكلُّ مكارم الأخلاق صارت ... إليه همتى وبه اكتسابى

فبَعْضَ اللوم عاذلتى ، فإنى ... ستكفينى التجارب وانتسابى

....

أبعد الحارث الملك بن عمرو ... وبعد الخير حُجْرٍ ذى القباب

أُرَجَّى من صروف الدهر لينا ... ولم تَغْفُل عن الصمّ الهضاب ؟

---

(١) ص ٢١٠ وما بعدها .

وأعلــم أننــى عمــا قريـــب   سأنشَـب فــى شبَـا ظُـفُـرٍ ونـاب
كما لاقـى أبـى حُجْرٌ وجــدّى   ولا أنســـى قتيـــلا بالكـلاب

كذلك يلفت النظرَ فى تحليل د. أبو ديب لهذه القصيدة وقوفُه عند اسم جدّ الشاعر « الحارث » محللاً إياه تحليلا لغويا للاستعانة به على تفسير القصيدة ، إذ يقول : «فالحارث يُشْتَقّ من الحرث ، والحراثة رمز للجهد الإنسانى لإخضاع الطبيعة وتجاوز خضوع الإنسان لفاعلية الزمن المدمرة بتحويل الأرض إلى مصدر للغذاء يعطى القوت خارج الدورة الموسمية. وفى شق[١] اسم الحارث بالصفة « الـمَلك » تكتسب هذه الصفة أهمية جذرية ، إذ إن كونه مَلِكا خَلْقٌ لنمط وصل ذروة الإنجاز والتحقق ، فهو يملك فعلا فى مقابِل الشاعر الذى يركب فى اللُّهام الـمَجْر[٢] من أجل أن يملك »[٣]. وأحسب أن هذا إبعاد فى النُّجْعة فى بيداء الوهم ، فـ « الحارث » هو اسم لجدّ الشاعر سمّاه به أبوه وليس اسماً خلعه عليه حفيده امرؤ القيس كى يضفى عليه هذا المعنى الذى ذكره الأستاذ الناقد. ونحن نعرف أن معانى أسماء الأعلام لا تنطبق عادة على أصحابها ، وإلا لكان كلٌّ مَن اسْمُه مثلا « كريم » أو « شجاع » أو « أسد » كريماً فعلا وشجاعاً ومهيباً جليلا ، وهو ما لا

(١) هكذا وردت فى الأصل .
(٢) أى الجيش الكثيف الهائل .
(٣) ص ٢٤٦ .

يقول به أحد . بل إن عدم التطابق هذا هو أوضح ما يكون فى حالة الحارث بن عمرو ، فقد كان ملكا ، والملوك لا تحرث ولا تزرع ولا تصنع لأنها لا تشتغل بأيديها . ثم أين كان الحارث بن عمرو وأين كان ملكه حين نظم امرؤ القيس هذه الأبيات؟ الواقع أنه كان قد هلك وهلك معه مُلْكه . أقول هذا لأن الأستاذ الباحث قد تكرر وقوفه على هذا النحو أمام أسماء الأعلام فى كل قصيدة حلّلها حتى لو كانت أسماء مواضع ، كما فعل مع اسم « مَدافع الرِّيان »[١] (فى معلقة لبيد) و « المِقْراة »[٢] ، و « دارة جُلْجل »[٣] (فى معلقة امرئ القيس) مثلا: فهو يرى أن « الريان » يدل على الرِّىّ ، مع أن « مدافع الريان » فى الواقع قد « عُرِّى رسمها خَلَقا » كما يقول لبيد ، أى أنها جفّت ودَرَسَتْ وانطمست معالمها . و « المقراة » مشتقة عنده من مادة « ق ر ر » ، التى تشير (كما يقول) إلى مكان يتجمع فيه الماء منسابا من أماكن أكثر علوّا، مع أن هذه الكلمة مشتقة فى الحقيقة من « ق ر ى » لا « ق ر ر » كما هو ظاهر بيّن ... إلخ[٤]. وكل هذا يؤكّد أن الأمر هنا جعجعة أكثر منه طِحْنا .

وبعد ، فإن هذه الدراسات تدل على طول نَفَس فى الاستقصاء والتفصيل ، والتفتيت والتجميع ، والربط بين مفردات النصّ وأطرافه المتباعدة التى ليس بينها فى الحقيقة ارتباط. ولهذا السبب لا بدّ

---

(١) ص ٥٨ .

(٢) ص ١٢٧ .

(٣) ص ١٣١ .

(٤) وهذا يدلّك على درجة المستوى العلمى الذى يتمتع به نقادنا الجُدُد !

للقارئ من التذرع لها بسعة البال والصبر على ما سوف يناله عند قراءتها من إرهاق شديد أثناء محاولته اللحاق بصاحبها فى خطواته الواسعة ذات الإيقاع السريع . كذلك كان من الأفضل لو أن د. أبو ديب قد ألغى الدوائر والمثلثات والسهام التى لا نخرج منها بشىء سوى أن الكاتب يتحذلق فى مواضع لا تصلح فيها الحذلقة وأنه يريد التغطية على فراغ كلامه من مضمون حقيقى . وهذه سمة أخرى من سمات النقد الجديد تجعله أشبه بأحجبة السِّحْر .

وثمة دراسة نقدية أخرى ظهرت مؤخراً تعتمد المنهج البنائى فى تناولها لأحد عناصر العمل الأدبى بما فيه القصيدة العربية ، وهو عنصر الاستهلال ، وعنوانها «الاستهلال - فن البدايات فى النص الأدبى» لياسين النصير [(١)].

وتُعْلِى هذه الدراسة من شأن عنصر الاستهلال إعلاءً كبيراً حتى لتجعله أَهم عناصر العمل الأدبى إن لم يكن المفتاح لها كلها ، إذ « ما من شىء يحدث فيما بعد إلا وله نواة فى الاستهلال » ، بل هو « النواة المخصِّبة التى ستتحول خلال العملية الإبداعية إلى جنين ومن ثَمّ إلى كيان كامل له رأس وأيدٍ وقوام وأحشاء ويحمل فى كيانه طباع وسلوك [(٢)]

---

(١) ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة / سلسلة « كتابات نقدية » (العدد ٧٥) / يونيه ١٩٩٨م .

(٢) الصواب « طباعاً وسلوكاً » . وقد تكرر هذا النوع من الأخطاء اللغوية فى الدراسة التى نحن بصددها بشكل ظاهر . ولا أدرى كيف يتصدى أمثال هذا الباحث لمهمة النقد الأدبى الجليلة ، ودعك من نشر كتابه فى سلاسل قصور الثقافة فى الوقت التى لا تستطيع كتابات كثير من الأساتذة الكبار أن تجد طريقها إلى هناك .

ومشاعر وأحاسيس وأفكارا وتاريخاً ... إلخ . وإذا ما استوت[١] هذه النواة المخصّبة على تشويهٍ ما انعكس ذلك جليا فى تفاصيل كيانها اللاحقة ولازمها التشويه حتى ولادتها الجديدة »[٢]. ومن الواضح أن فى الإعلاء من شأن الاستهلال على هذا النحو مبالغة شديدة ، فكثيراً ما تبدأ قصيدة أو قصة ما بداية سيئة أو ممتازة ويكون سائر العمل الأدبى شيئا مخالفا تماماً [٣]، وكثيراً ما يجيء الاستهلال منفصلاً عن سائر عناصر العمل حتى يمكن حذفه دون أن يتأثر بناء العمل من جرّاء ذلك .

ويربط الباحث بين الاستهلال والعصر الذى ينتمى إليه المبدعون بأفكاره وقيمه ، فـ « دارس الشعر الجاهلى مثلا يجد أن المقدمة الطللية لها ارتباط جذرى بتركيبة المجتمع وتقاليده ونظمه ، كما أن لها معان[٤] نفسية وفكرية وبنائية . ولما ثار الشعراء الصعاليك على تقاليد المجتمع الجاهلى تغير معنى الاستهلال عندهم لأن هدفهم الاجتماعى كان مسعى لتغيير الواقع الاجتماعى . وهكذا استمرت الثورة على التقاليد إلى العصور العباسية فنجد ثورة أبى نواس على المستهل والمطلع

---

(١) لعل المقصود « احتوت » .

(٢) ص ١٦ .

(٣) وقد أورد الكاتب نفسه كلام ابن رشيق فى « العمدة » من أن فى الشعراء من لا يجيد الابتداءات رغم إجادته فى باقى القصيدة ، وعلى رأس هؤلاء البحترى (ص ٣٥) .

(٤) الصواب « معانى » .

القديم هى ثورة على مضمون الشعر والثقافة ، فتغيرت تبعاً لذلك أغراض الشعر وبناءاته ، وعُدَّ ذلك جزءا من مفاهيم التحديث»[١] . وفى هذا الكلام قليل من الصواب وكثير من الخطأ ، فصحيحٌ أن للمقدمة الطللية علاقة بأوضاع المجتمع الجاهلى ، وهى فكرة أخذها الباحث من نقادنا القدماء ، لكننا ينبغى ألا ننسى أن هناك قصائد جاهلية كثيرة تخلو من تلك المقدمة ، كما أن المقدمة قد ظلت موجودة فى عدد كبير من القصائد إلى بدايات العصر الحديث رغم أن معظم المجتمعات العربية قد أصبحت مجتمعات حضرية لا تعرف سكنى الخيام ولا الرحلة خلف الماء والعشب ومن ثم لم تكن فى حياتها أطلال . أما بالنسبة للصعاليك فى الجاهلية فإنهم لم يهجروا المقدمة الطللية تماماً ، وهذا عروة بن الورد مثلا يبتدئ إحدى قصائده على النحو التالى :

عَفَتْ بعدنا من أم حسّان غَضْورُ وفى الرحل منها آيةٌ لا تَغَيَّرُ

وبالغُرّ والغراء منها منازلٌ وحول الصَّفا من أهلها مُتَدَوَّرُ [٢]

(١) ص ١٨ . وانظر أيضاً ص ٨٢ ـ ٨٣ .

(٢) وهناك قصيدة للشنفرى تبتدئ أيضاً بمقدمة غزلية ، وهى :

ألا أمّ عمرو أجْمَعَتْ فاستقلّتِ وما ودّعتْ جيرانها إذ تولّتِ

كما أن لتأبط شرا قصيدة يستهلها بمقدمة طيفية يقول فيها :

لقد قال الخليّ وقال حَلْساً بظهر الليل شُدَّ به العكومُ

لِطَيفٍ من سعادَ عناك منها مراعاةُ النجوم ، ومن يهيم

وتلك ، لئن عُنِيتَ بها ، رَدَاحٌ من النسوان منطقها رخيم

=

وبالمثل نجد أبا نواس ، رغم ثورته فى بعض قصائده على تقليد الوقوف بالأطلال وسخريته منه ومن أصحابه ، قد عاد هو نفسه بعد ذلك فافتتح قصائده بالبكاء على الرسوم الدوارس .

ومع أن الأستاذ النصير قد ذكر آنفا أن الاستهلال هو بالنسبة للعمل الأدبى كالنواة المخصّبة التى تتحول خلال العملية الإبداعية إلى جنين ثم إلى كيان كامل له رأس وأيد وأحشاء ... إلخ ، نراه يعود فيقول بعد ذلك بصفحات قليلة إن « العمل الفنى هو الذى يولّد استهلاله بعدما يكتمل بناءً ومحتوًى فى فكر الكاتب قبل الكتابة الفعلية له » (١) . وهذا تناقض صارخ ، إذ لا يدرى القارئ أىّ الأمرين متولّد عن الآخر: الاستهلال أم سائر العمل الأدبى .

وهو يضيف قائلا إنه « لا يمكن دراسة الاستهلال فى أى فن بمعزل عن محتوى النص وبنائه ، ولا يمكن تناوله فى ضوء دراستنا للنص كله كجزء منفصل داخل هذه الكلية » (٢) . ونحن معه فى هذا ، لكن لا على أساس أن هذا هو الحاصل فعلاً فى الأعمال الأدبية بل على أساس أنه هو ما ينبغى أن يكون ، إذ ما أكثر الاستهلالات التى

= أقول هذا لأن الباحث قد عاد مرة أخرى فى هذه الدراسة (ص٨٣) إلى موضوع الصعاليك وخلوّ شعرهم تماما من المقدمات التى تظهر فيها صورة المرأة المحبوبة التى يتدله الشاعر فى حبها ويبكى أيامه معها ... إلخ . وهذا ، كما يرى القارئ ، خبطٌ كخبط العشواء .

(١) ص ٢٠ .

(٢) نفس الصفحة .

لا تربطها بسائر العمل الأدبى أية وشيجة على الاطلاق كما سبق أن أشرنا .

وفى كلامه عن بنية الاستهلال الفنية والأسلوبية يقول إن هذه البنية تجعله متميزاً عن بقية عناصر النص ، وإنها « آتية من أن محتوى وأسلوب النص هما اللذان ولّدا مفردات الاستهلال . فالاستهلال نتاج للنص ، وإن هذه المفردات تمتد داخل النص كخيوط السَّدَى لتولّد صورا ومفردات جديدة منبثقة عنها » [(١)]. ولكن إذا كان محتوى النص وأسلوبه هما اللذين ولّدا مفردات الاستهلال وكانت هذه المفردات تمتد داخل النص كخيوط السَّدَى ، فكيف تكون بنية الاستهلال المتولدة عن ذلك متميزة عن بقية عناصر النص ؟ وكيف يتسق هذا مع قول المؤلف قبل ذلك إن الاستهلال بالنسبة للنص بمثابة النواة المخصّبة ومع ما سيورده بعد ذلك بثلاث صفحات من كلام تودروف من أن « الجملة الأولى من « أنا كارنينا » تتضمن بقية الكتاب بصورة مكثفة » ؟ أترك للقارئ الحكم بنفسه على هذا التخبط !

أما عن كيفية انتشار الاستهلال فى بنية النص فإنه يتم ، حسبما يقول ، من خلال تردّد ما يتضمنه الاستهلال من فكرة أو معنى أو أسلوب أو تركيب نحوى فى النصّ . ثم إن الاستهلال الجيد هو الذى يحتوى على أكثر من مادة تتردّد ، فمثلاً إذا كان النص يُكثِر من استعمال « الحال » أو « شبه الجملة » فعلى الاستهلال أن يؤكد ذلك.

---

(١) ص ٣٥ .

كما أن من خصائص بنية الاستهلال الربط بين الموضوعات الواردة فى النص كأن تربط بين الخوف والخديعة أو بين الجنس والحب ... إلخ . كذلك إذا اعتمد الاستهلالُ البناءَ الرمزى فعلى النص أن يوسع من ذلك البناء(١) . وقد حاول الباحث تطبيق هذا الكلام على معلقة امرئ القيس ، ومطلعها :

قِفَا نبْكِ من ذكرى حبيب ومنزلِ   بِسِقْط الِّلوَى بين الدَّخولِ فَحَوْمَلِ

قائلاً إن محاور الاستهلال هنا ثلاثة : الشاعر / المخاطب ، والحبيب / المنزل ، والبيئة المكانية / عمق الزمن ، فجاء النصّ بالنسبة للمحور الأول مشتملا على التجارب المريرة التى مرت بالشاعر ليوضح من خلالها موقفه الشجاع وموقف قبيلته فخيّم الليل بكل أسمائه واشتقاقاته على مناخ القصيدة ليرسم لنا صورة كابوسية عن الحالات الاجتماعية والنفسية التى مر بها هو وعشيرته ، أما بالنسبة للمحور الثانى فقد تضمّن أسماء عدة حبائب له هن عُنيزَة وأم الحُوَيرِث والعذارى اللائى ذبح لهن مطيته والبيضاء المهفهفة ... ، كما تضمن أيضاً أسماء عدة مواضع هى اللِّوَى والدَّخُول وحَوْمل وغيرها من الأماكن(٢) . لكن هذا إن صدق على

(١) ص ٣٦ ـ ٣٩ .

(٢) عدَّ المؤلف بين المواضع التى ذكرها امرؤ القيس فى قصيدته « الترائب والأوابد والهياكل » (ص ٨٨) ، ولا علاقة بطبيعة الحال بين هذه وتلك ، فالترائب هى ترائب الحبيبة أى صدرها ، والأوابد هى الوحوش التى يصطادها الشاعر بفرسه ، ومن ثم سمّاه بـ « قيّد الأوابد » ، أما الهياكل فإنها قد =

معلقة امرئ القيس فإنه لا يصدق على معلقة زهير مثلاً ، فهى تبتدئ بالوقوف على الأطلال ومتابعة رحلة الظعائن ثم تدخل فى مديح هرم بن سنان وصاحبه وتأخذ فى تنفير قبيلتَيْ عبس وذبيان من المضى فى الحرب الطاحنة المشؤومة التى كانت بينهما فلا تعود إلى ذكر حبيب بعد ذلك أو منزل ... وهكذا .

* * *

= وردت بصيغة المفرد صفةً أيضاً لذلك الفرس ، بمعنى أنه فرس ضخم . ومثل هذا الخطإ يعطينا فكرة عن قيمة ما يكتبه ذلك الباحث وأمثاله .

الاتجاه التشريحى (أو التفكيكى)

وبعد البنائية تأتى التفكيكية (أو التشريحية) ، التى هى نقيضها بمعنى من المعانى . ونمثّل لها بكتاب « الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية ـ قراءة لنموذج إنسانىّ معاصر » للدكتور عبد الله الغَذّامى . وهذا الكتاب تطبيق للمنهج التشريحى على إنتاج الأديب السعودى حمزة شحاتة ، الذى يرى ناقدنا أن مفتاح فهمه هو تفسيره فى ضوء ما كان شحاتة ، يرحمه الله ، يعتقده فى نفسه (حسبما يَدّعِى د. الغذامى) من أن وظيفته التكفير عن الخطيئة البشرية . وقد صدمنى عنوان هذا الكتاب صدمة هائلة ، ذلك أن هذا العنوان هو بذاته أحد المعتقدات النصرانية ، فكنت أتساءل فى دهشة وعجب : كيف يا ترى تسلل هذا المصطلح الكَنَسِىّ إلى كتاب نقدى صادر فى مهد الإسلام ولم يرض دون احتلال عنوانه بديلا ، والخطاب (كما يقال) يبين من عنوانه ؟

إن الكنيسة تدّعى أن البشر جميعا قد ورثوا « خطيئة » أبيهم آدم التى أخرجته من الجنة ، فأراد الله أن يطهرهم منها فبعث ابنه الوحيد ، وهو المسيح عليه السلام فى زعمهم (تعالى الله عن هذا الشرك وتلك الخرافات الوثنية علوا أبديا) ، ليُقْتَل على الصليب « تكفيرا » عن هذه الخطيئة . « والخطيئة والتكفير » سرّ من أسرار النصرانية التى لا يكون إيمانٌ عندهم إلا بالاعتقاد الجازم بها مهما كانت مخالفتها للعقل والمنطق .

وهذه العقيدة تنافر الإسلام والعقل السليم منافرة تامة. نعم ، لقد أخطأ آدم، ولكن الله سبحانه تاب عليه بعد إخراجه من الجنة : ﴿ فتلقّى آدمُ من ربه كلمات فتاب عليه . إنه هو التواب الرحيم ﴾[(١)]. وهذا هو الأليق بعظمة الله ورحمته وواسع فضله ، ولا معنى بعد ذلك للقول بأن البشر قد ورثوا الخطيئة عن أبيهم آدم ، فهذه الخطيئة قد غُفِرَتْ بفضل من الله ورحمة . وحتى لو لم تكن قد غُفِرَتْ ، فما معنى أن يتحمل وِزْرها أبناؤه وذريته وهم لا ذنب لهم فيها بَل لم يكونوا قد أَتَوْا حينذاك إلى الحياة أصلا ؟ إن القرآن قاطع تماما هنا إذ يقول : ﴿ كلُّ نفس بما كسَبَتْ رهينة ﴾ [(٢)] ، وإذ يقول : ﴿ ولا تزر وازرةٌ وِزْرَ أخرى ﴾ [(٣)] ، وإذ يقول: ﴿ ليس للإنسان إلا ما سعى ﴾ [(٤)] . وبطبيعة الحال لم يأت عيسى عليه السلام بهذا المعتقد ، إذ إن عقائد الأديان السماوية واحدة ، فكلها من الله ، ومن ثم فلا يمكن أن تتناقض ، وإنما الكنيسة هى التى لفقت هذه العقيدة وغيرها تلفيقا وحجبت النور السماوى المطهّر .

وهذا التلفيق لا يخفى على أى ذى عينين تبصران وعقل يفهم ، وإن قراءة الأناجيل لمفيدة جدا فى هذا المقام . جاء مثلا فى إنجيل متّى [(٥)] أن يوحنا المعمدان[(٦)] قبيل بعثة عيسى عليهما السلام قد أخذ

---

(١) البقرة / ٣٧ .

(٢) المدثر / ٣٨ .

(٣) الإسراء / ١٥ ، والنجم / ٣٨ .

(٤) النجم / ٣٩ .

(٥) الأصحاح الثالث / ١ ـ ٢.

(٦) هو « يحيى » عندنا كما جاء فى القرآن . ويمكن تسميته بالعربية « يحيى المعمّد » كما وجدت عند بعض الكتّاب .

ينادى فى اليهود أن « توبوا لأنه قد اقترب ملكوت السماوات » . وإن الإنسان ليتساءل : ما معنى هذه الدعوة إلى التوبة ما دام المسيح بعد قليل سيتولى الكفّارة عن البشر جميعا يهودا وغير يهود ؟ ويمضى كاتب هذا الإنجيل قائلا إن اليهود جميعا قد خرجوا وتلقّوْا منه التعميد فى نهر الأردن معترفين بخطاياهم . لكن ما دام هؤلاء الناس قد اعترفوا بخطاياهم فهل تراهم ظلوا بحاجة إلى كفارة المسيح المزعومة ؟ وإذا لم يكن للتعميد والتوبة من أثر ، فلماذا دعا إليهما يحيى عليه السلام إذن؟ والعجب أن المسيح نفسه قد قَدِم على يحيى ليتعمد على يديه بالماء ، والتعميد بالماء إنما هو إعلان للتوبة ، ونص كلام يحيى هو : « أنا أعمّدكم بماء للتوبة »(١) ، فكيف نوفق بين تعمّد المسيح بالماء على يد يحيى وبين كونه هو نفسه الفادى الذى يكفّر عن البشر ويخلصهم من آثامهم وخطاياهم ؟ وهل يمكن أن نصدق أن هذا الذى جاء للتكفير عن البشر جميعا يصدر عنه هذا التوجيه لأتباعه : « لا تُعطُوا القدس للكلاب ، ولا تطرحوا دُرَرَكم قدام الخنازير لئلا تدوسها بأرجلها وتلتفت فتمزقكم »؟ (٢) إن المقصود بـ « الكلاب والخنازير » هو فئات معينة من البشر ، و « القدس » و « الدُّرَر » هما دعوة البشر إلى الإيمان بالمسيح ودعوته ، فهل ينبغى أن نفهم من هذا أن الكفارة التى تقول الكنيسة إن المسيح قد أتى ليؤديها ليست لكل البشر ؟ لكن

---

(١) متى / ٣ / ١١ .

(٢) الأصحاح السابع / ٦ .

هذا يتناقض مع عقيدة « الخطيئة والتكفير » . بل هل يمكن أن نصدّق أن هذا الذى أتى للتكفير عن البشر يضيق بهؤلاء البشر إلى الحدّ الذى يجعله يصرخ فيهم قائلا : « أيها الجيل غير المؤمن الملتوى ، إلى متى أكون معكم ؟ إلى متى أحتملكم » ؟ [١] أليس هذا هو بعينه الدليل على أن المسيح لم تَطُفْ بفكره حكاية التكفير عن البشر وكَونه أُنْزِل من السماء خِصِّيصاً لهذه المهمة ؟

وإذا كان السيد المسيح قد أتى إلى العالم ليموت على الصليب كما يزعمون ، فلماذا قال عن الشخص الذى سيسلمه من بين حوارييه للقتل والصلب : « ويل لذلك الرجل الذى به يُسلّم ابن الإنسان . كان خيرا لذلك الرجل لو لم يولد » ؟ [٢] وقد أعاد هذا المعنى فى كلامه لبيلاطس ، إذ قال له : « لذلك الذى أسلمنى إليك له خطيّة أعظم »[٣]. ألم يكن ذلك الرجل ، على العكس من ذلك ، يستحق أن يُثْنَى عليه ويُحْمَد له صنيعُه لأنه ساعد على سرعة إتمام الخطة الإلهية ؟ بل ألا يكون هو نفسه أكثر إدراكا للإرادة الربانية وأخلص فى تنفيذها من السيد المسيح نفسه ، أستغفر الله ؟ ثم لماذا يدعو المسيح ربه حين أحس اقتراب نهايته قائلا : « أَجِزْ عنّى هذه الكأس »[٤] إذا

(١) الأصحاح السابع عشر ، ١٧ .
(٢) مرقس / ١٤ ـ ٢٢ .
(٣) يوحنا / ١٩/ ١١ .
(٤) مرقس / ١٤ / ٣٦ .

كان إنما أرسل إلى الأرض ليشرب هذه الكأس عينها ، كأس القتل والصلب فداء للبشر ؟ ثم أليس صراخه ، وهو على الصليب ينادى ربّه أن يدركه ويخلصه مما هو فيه ، طعنةً أخرى قاتلة لهذه العقيدة المفتراة ؟ وهذا هو نص كلامه على حسب روايات القوم أنفسهم : « إيلى إيلى ، لما شبقتنى؟ أى إلهى إلهى ، لماذا تركتنى ؟ » (١).

كما نقرأ فى الإنجيل ذاته هذا القول المنسوب للسيد المسيح عليه السلام : « لا تظنوا أنى جئت لأُلْقِىَ سلاما على الأرض . ما جئت لأُلْقِىَ سلاما بل سيفا » (٢) . أليس هذا يتناقض مع الاعتقاد بأنه إنما أتى للتكفير عن الخطيئة الأزلية ومن ثم إشاعة السلام على الأرض ؟

لقد علّم المسيح أتباعه كيف يصلّون ، ومِنْ بين ما علّمهم مِنْ أدعية أن يقولوا : « اغفر لنا خطايانا ، لأننا نحن أيضا نغفر لكل من يذنب إلينا » (٣) . فهذا هو الوضع الصحيح للمسألة : أن يتجه البشر إلى ربّهم الغفور الرحيم يستميحونه أن يعفو عنهم وأن يكفر سيئاتهم وخطيئاتهم لا أن يرسل اللهُ ابنَه (تعالى عن ذلك) ليُقْتَل ويُصْلَب كى يتم غفران ذنوبهم . وتأمل نهاية الدعاء : « لأننا نحن أيضا نغفر لكل

---

(١) متى / ٢٧ / ٤٦ ، ومرقس / ١٥ / ٣٤. وانظر هذه النقطة الأخيرة بشىء من التوسع فى كتابى « مصدر القرآن ـ دراسة لشبهات المستشرقين والمبشرين حول الوحى المحمدى » / مكتبة زهراء الشرق / ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م / ٢٣٤ ـ ٢٣٧.

(٢) الأصحاح العاشر / ٤.

(٣) لوقا / ١١ / ٤.

من يذنب إلينا » ، وكذلك قوله عليه السلام لتلاميذه : « إن أخطأ إليك أخوك فوجّهه ، وإن تاب فاغفر له ، وإن أخطأ إليك سبع مرات فى اليوم ورجع إليك سبع مرات فى اليوم قائلا : أنا تائب ، فاغفر له »[١] . أيكون البشر أحكم من الله سبحانه وأرحم ؟ حاشا لله ! إنهم يغفرون مباشرة ، أما هو فإنه (حسب عقيدة الكنيسة) لا يفعل هذا ، وإنما يلف ويدور ويسلك سبيلا إلى ذلك شديدة التعقيد فيرسل ابنه (المزعوم) الوحيد إلى الأرض ليقتله البشر حتى يغفر لهم خطاياهم ، مع أن المفروض أن قتلهم له إنما يزيد هذه الخطايا ويجعلها أبشع وأغرق فى الفظاعة والشناعة والكفر والجحود والعصيان . لقد كانت الخطيئة الأصلية هى الأكل من الشجرة المحرمة من أشجار الجنة ، أما هذه الخطيئة فهى قتل ابن الله الوحيد (أستغفره سبحانه). وأين تلك من هذه ؟ [٢]

هذه بعض نصوص من الأناجيل نفسها تنقض دعواهم فى « الخطيئة والتكفير » نقضا . فإذا ثبت أن المسيح ذاته لم يأت للتكفير عن خطيئة آدم وذريته على خلاف ما يدّعيه النصارى ، فمن هو حمزة شحاتة

---

(١) لوقا / ١٧ / ٣ ـ ٤ .

(٢) ومن العجيب أن رؤساء هؤلاء الذين يقولون إن البشر قد ورثوا خطيئة أبيهم آدم هم أنفسهم الذين أعلنوا فى عصرنا هذا أن اليهود الحاليين ليس لهم ذنب فيما جناه آباؤهم قَتَلَةُ المسيح على زعمهم ! أليس هذا كيلا بمكيالين ؟ .

بالنسبة لهذا النبى الكريم حتى يقال إنه كان يؤمن بأنه قد أتى للتكفير عن خطيئة البشر ؟ إننى لا أعنى أبدا أن أنال من الرجل ، وإنما أردت بيان لامعقولية ما نُسِبَ إليه ظلما وزورا .

وقد استمد د. الغذامى فكرة « الخطيئة والتكفير » من الناقدة الأمريكية مود بودكين ، التى أخذت من يونغ مقولته عن « النماذج العليا » وطبّقتها على الشعر . ومن هذه النماذج « الخطيئة والتكفير » و « تشهّى الموت والعودة إلى الرحم » و « الولادة الجديدة » ... إلخ . وكان يونغ يرى أن هذه النماذج العليا هى « صور ابتدائية لاشعورية أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لاشعورية لا تُحْصَى شارك فيها الأسلاف فى عصور بدائية ، وقد وُرِّثت فى أنسجة الدماغ بطريقة ما ، فهى إذن صور من نماذج قديمة لتجربة إنسانية مركزة ... وهذه النماذج العليا تقع فى جذور كل شِعْر أو كل فن آخر ذى ميزة عاطفية خاصة » ، كما يرى أنها « موجودة فى كل حلقات سلسلة النقل أو التعبير كتصورات فى اللاوعى عند الشاعر ، وكموضوعات مترددة أو سلاسل من الصُّوَر فى الشعر ، وكتصورات فى اللاوعى عند القارئ أو عند الجمهور . وهذا مبنىّ على فكرته عن « اللاوعى الجماعى » ، الذى يختزن الماضى الحسى ، وهو الذى ولّد الأبطال الأسطوريين للبدائيين ولا يزال يولّد أخيلة فردية مشابهة للرجل المتمدن ، وهو الذى يجد تعبيره الأكبر فى رمزية تتجاوز حدود الزمان غير أنها مألوفة نسبيا ، وهى رمزية

ما تزال تتكرر أبدا » . كذلك يقول : « إن الفنان والمريض عصبيا يعيدان بتفصيلِ الأساطيرَ المستمدّة من التجارب الشعائرية عند الإنسان البدائى : أحيانا عن وعى ، وأحيانا من خلال عملية حُلْمِيّة » (١) .

وجدير بالذكر أن مقولة يونج هذه ليست إلا فرضية لا تستند ولا يمكن أن تستند إلى تجارب علمية ، فهى إذن مجرد تخمين ، وبالتالى فلا قداسة لها بل ينبغى أن تُقابَل بعرضها على عقولنا وثقافتنا وفهمنا للحياة . وإذا كان من حق يونج أن يفترض فمن حقنا أن نحلل هذا الذى يفترضه لنرى مدى معقوليته أو عدمها ثُمّ نقبله بعد ذلك أو نرفضه . وقد نخطئ ، وهذا وارد ، مثلما أنه قد يكون هو المخطئ فى فرضيته هذه ، وهو ما يبدو لى أكيدا .

---

(١) ستانلى هايمن / النقد الأدبى ومدارسه الحديثة / ترجمة د. إحسان عباس و د. محمد يوسف نجم / دار الثقافة / بيروت / ١ / ٢٤٥ - ٢٤١ . وانظر أيضا ديفيد ديتش / مناهج النقد بين النظرية والتطبيق / ترجمة د. محمد يوسف نجم ، ومراجعة د. إحسان عباس / دار صادر / بيروت / ١٩٦٧م / ٢٥٨ - ٢٦٤ و : 20th Century Literary Criticism , edited by David Lodge, Longman, 1976, pp. 174, 189; Watson, The Great Psycologists, Lippincot, 4th edition , pp. 541 - 543; and Elmer Barklund, Contemporary Literary Critics, St. James' Press (London) & St. Martin's Press (New York), 1977, p. 77 .

ولنأخذ نموذج « تشهى الموت والعودة إلى الرحم » . وأنا ممن يصعب عليهم تماما أن يتقبلوا فكرة تشهى أى إنسانٍ الموتَ تشهيا حقيقيا نابعا من أعماق ذاته . إننا قد نضيق بالحياة نتيجة للإحباط مثلا واليأس من بلوغ أمنية عزيزة علينا أو نزول كارثة ماحقةٍ بنا لا نستطيع لها دفعا ، ويبدى الإنسان حينئذ تمنيه للموت . بيّدَ أن هذا التمنى لا يعدو أن يكون رغبة عارضة سطحية لا اتصال بينها وبين الغرائز البشرية الضاربة فى أعماق النفس . والدليل على ذلك أنه لو أقبلت مثلا فى تلك اللحظة سيارة مسرعة نحو ذلك الشخص فإنه سيقفز فى الحال بعيدا عنها نجاة بحياته ، تلك الحياة التى كان يتمنى قبيل لحظات لو أنها انتهت . فهذا المثال يصور بوضوحٍ الفرقَ بين رغبة عارضة سطحية وبين غرائز الحياة الأصلية التى لاتفارق الإنسان أبدا . إن البشر جميعا يَهْفُون إلى الخلود ، وهذا هو سرّ الآلام ومشاعر القلق والضيق والكآبة وغير ذلك من الأحاسيس التى تعترى البشر فى مسيرة حياتهم ، وهو السبب الكامن وراء كراهيتنا جميعا للموت . أما القول بتشهى هذا الموت فإنه يبدو لى كلاما متهافتا يفتقر إلى أقل قدر من الإقناع . وربما رأى بعض الناس فى الانتحار معاكسة لما نقول ، لكن الانتحار حالة اضطراب نفسى حادة ، فهى شذوذ لا ينبغى أن يُتّخَذ دليلا لنقض ما قلناه . ودعنا من حكاية « العودة إلى الرحم » ، التى لا أدرى كيف تكون ولا أستطيع أن أتخيلها مجرد تخيل ، ودائما ما تنتهى محاولة التخيل هذه بالضحك

العميق . إن هناك من الأفكار الشاذة فى الثقافة البشرية أضعاف ما فيها من أفكار جادة معتدلة فيما يبدو . ومع ذلك فلكلٍّ وجهته وعقله واقتناعه .

وقد قرأت مرة تفسيرا لنزول بطل قصةٍ ما البحرَ على أنه رغبة فى « العودة إلى الرَّحِم » ، فتأمل بالله عليك أيها القارئ هذه الطريقة فى تفسير الأعمال الأدبية ، التى لو جرينا عليها لقلنا إن دخول الإنسان دورة المياه ، أو ارتداءه ثوبا ، أو نزوله إلى مترو الأنفاق ، أو التفافه ببطانية أو لحاف، أو استخفاء الطفل فى لعبة « الاستغماء » ... إلخ ، إن كان لذلك من آخر (كما يقول المازنى) ، هو تعبير عن نفس الرغبة [1] .

---

(١) الواقع أن كلمة « الرحم » ، بمعناها العضوى لا بمعناها الاجتماعى ، من الألفاظ التى انتشرت كالوباء فى الأدب العربى الحديث . وليس هذا مقصورا على الأدب الرجالى ، ففى « الجسد حقيبة مسافر » مثلا للكاتبة السورية غادة السمان (ط٢ / منشورات غادة السمان / ١٩٨٠م) يصفع أعيننا ومشاعرنا وأذواقنا قولها مثلا عن حقيبة النوم التى قضت فيها ليلة جليدية على الرصيف فى مدينة زيوريخ والتى عندما استيقظت وجدت الجليد قد تراكم على سحّابها (أى السوستة) فاستغاثت بمجموعة من الشبان كانوا عابرين : « ووسط غيمة من الضحك والهتاف باللغة الألمانية التى لا أفقه منها شيئا استطاع الشبان تخليصى من الرحم الجليدى الذى وجدتنى سجينة فيه » (ص ٣٣٥) ، وقولها : « الشيء المشترك بين الحقيقة المطلقة ولندن هو الضباب . كلتاهما تقطن فى رحم الضباب » (ص ٣٤١) ، وقولها عن تابوت رأته فى أحد متاحف بغداد على شكل رحم (والعهدة عليها) : « إنه ... يلخص الحكاية كلها من الرحم إلى الرحم . من رحم الأم إلى رحم الموت » (ص ٣٧٣)، وقولها تصوّر شعورها وهى واقفة أمام حوض أسماك فى متحف برلين الغربية : « وتشعر بحنين للرحيل إلى رحم الماء =

إننا لو فتحنا هذا الباب فلن يستطيع أحد إغلاقه . وعلى الإنسان أن يكون معتدلا فى افتراضه وأفكاره وألا يأخذ بكل ما يفد على ذهنه . ولعله أن يكون مناسبا فى هذا المقام أن أحكى القصة التالية ، فقد كان فى كلية الآداب (بجامعة عين شمس) فى الثمانينات طالب فى الدراسات العليا ، وأتى إلى حجرتى فى الكلية مع بعض زملائه ، ودار حوار حول ما يدعيه بعض المتصوفة من « الكشف » فأكد ذلك الطالب مقدرة واحد يعرفه من هؤلاء على رؤية على بن أبى طالب عيانا . والعجيب فى الأمر أن هذا الطالب كان قبل ذلك يبدو لى فى منتهى العقل والاعتدال فى الفهم والنظر إلى الحياة والأحياء . وعبثا حاولت أن أبيّن عدم معقولية ذلك . وأخيرا قلت له فجأة ، وكان يقف بينى وبين نافذة مفتوحة فى الغرفة : « من فضلك تَنَحَّ قليلا » . قلت هذا وأنا أتظاهر بأننى أتابع مشهدا يقع فى تلك المسافة التى تفصل بينى وبين النافذة . فسألنى : « ماذا هناك ؟ » ، فقلت وعلى وجهى علائم الجِدّ التام : « إننى أرى أبا بكر الصديق الآن وهو يعبر خلال النافذة على فرس ، وكنت تحجبه عنى »، فأجاب على الفور : « ولكن هذا غير

= الدافئ » (ص ٣٨٥) ، وغير ذلك كثير . وهكذا فإن لكل شىء عند غادة السمان رحما . حتى « العودة إلى الرحم » نجدها أيضا : « دخلتُ إلى الحمام ، واغتسلت ، وصليت للإله لأنه منحنا الماء والصابون والدفء ووَهْم العودة إلى الرحم » (زمن الحب الآخر / ط٢ / منشورات غادة السمان / بيروت / ١٩٧٢م / ٣٧) .

ممكن » ، فقلت ضاحكاً : « ولم كانت رؤية صديقك المتصوف لعلى ابن أبى طالب ممكنة ؟ إن الحال بعضه من بعض يا أخى » .

فإذا أتينا إلى « نموذج الخطيئة والتكفير » فإننا نلاحظ أن مثل هذه الفكرة لم تكن لتخطر إلا على بال شخص يعيش فى بيئة ثقافية تعتقد فى هذا المفهوم أو لها اتصال قوى به . ويونج هو ابن الثقافة الغربية المؤسَّسَة ، فيما هى مؤسسة عليه ، على الديانة النصرانية ، التى رغم نبذ المجتمعات الغربية فى الغالب لها فإنها لا تزال راقدة فى أعماق نفوس أفرادها على نحو أو على آخر .

إن هذه الديانة تقوم ، فيما تقوم عليه (كما هو معروف) ، على مبدإ « الخطيئة والتكفير » . ولسنا الآن بسبيل الكلام فى المصدر الذى استمدت منه النصرانيةُ هذه العقيدة ، لكن من المفهوم أن يخطر ليونج هذه الفكرة ويجعلها واحدا من نماذجه العليا . وقد أوردنا قبل قليل من الأناجيل نفسها ما يهدم هذه الدعوى هدما ، فما معنى أن نردد نحن المسلمين ذلك الكلام ، وهذا مبلغه من عدم المنطق ، وقد لمسنا بأنفسنا منافرة كثير من النصوص الإنجيلية له ؟ إن المسألة ليست تعصبا دينيا ، بل هى عرض للفكرة من وجهها السليم . والإسلام يتمشى مع المنطق السليم ، وعقيدته فى « الخطيئة والتكفير » هى العقيدة التى تدخل العقل وتتّشِح بالعدل والرحمة دون وثنيات وإراقة دمِ مخلوقٍ لا ذنب له .

هذا فى الجانب النظرى من ذلك المفهوم ، والآن إلى الجانب التطبيقى على أدب حمزة شحاتة كما جاء فى كلام د. الغذامى عن ذلك الأديب رحمه الله . قال الغذامى : « ولو حاولنا تعريف هذا الاسم (حمزة شحاتة) بناء على ما نرمى إليه من معنى ، فسيكون التعريف (وكلمة التعريف عندنا تتضمن أن الاسم نكرة ، ونحن نسعى إلى تعريفه) = ابن آدم ، ابن الخطإ ، وارث الخطيئة عن أبيه : (المتنبى) .

أبوكم آدمٌ سنّ المعاصى وعلّمكم مفارقة الجِنانِ

ووراثة الخطيئة ليست حكرا على شحاتة ، فكل البشر فيها سواء ، ولكنها عند شحاتة تصبح عَلَماً لشدة وعيه بها وهيمنة ذلك عليه . ومن قبل شحاتة كان المعرى يصطلى نار الإحساس بالخطيئة ، ولكن المعرى حسم الموقف بصرامة وعَزَلَ نفسه عن الناس وحَبَس كل حواسه التى كانت تغريه بالاحتكاك بهم فصار رهين المحبسين : الحسّى والروحى . وبذلك أعلن إدانة أبيه وقرر البراءة لنفسه :

هذا جناه أبى علىّ ، وما جنيتُ على أحد

ولكن حمزة شحاتة تورط مع الحياة على الرغم من احتراسه الشديد ، فوقع فى الخطيئة معيدا بذلك قصة أبيه الأبدية . فالكل (آدم وشحاتة وسواهما) برىءٌ فى الأصل وطاهر ونقى ، ولكن الإغراء يصادفه ويغزو كل حواسه فيقاوم فى البداية ولكنه يسقط أخيرا . والساقط واقع فى الخطيئة ، وهى هبوط من عليين إلى أسفل .

وصور الحياة الستُّ تؤكدها كلُّ المؤشرات الدينية والنفسية : فالصورة

الأولى = البراءة ، وهى تمثل حياة أبينا آدم فى الجنة حتى يوم أكله للتفاحة الحرام . وهذه البراءة تظهر مع كل مولود = « ما من مولود إلا يولد على الفطرة ، فأبواه يهوّدانه أو ينصّرانه أو يمجّسانه » ، والفطرة هى البراءة الصافية قبل الإثم .

والصورة الثانية تأتى باقتران الإنسان بغيره ، مما يمثل هوى فى نفسه يتحول إلى ضعف يصبح مدخلا إليه ويكون مصدره النفس الموصوفة فى الأثر بأنها « أمّارة بالسوء » . وهو فى قصة آدم اقترانه بحواء وتعلقه بها . وبها خطئ آدم فخطئت ذريته كما نقل الترمذى فى تفسيره لسورة « الأعراف » . وهذه تظل ثغرة فى حياة المرء تنفذ منها الخطايا . ولهذا أغلقها المعرى طالبا للسلامة ... إلخ »[1] .

وواضح هنا النص المتكرر على أن ذرية آدم قد ورثت الخطيئة عنه ، وهذا (كما قلنا) مفهومٌ وثنىٌّ كَنَسِىٌّ الإسلامُ والعقل منه براء[2] ،

(١) الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية ـ قراءة نقدية لنموذج إنسانى معاصر/ النادى الأدبى بجدة / ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م / ١٤٩ ـ ١٥٠ .
وبالمناسبة فإن وصف النفس بأنها « أمارة بالسوء » قد ورد فى القرآن (يوسف / ٥٣) لا فى الأثر . وهذا أمر مشهور يعرفه العامّى والخاصّىّ .

(٢) كنت وأنا أكتب هذا الفصل أقرأ فى كتاب « شعر أبى تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد » لسعيد مصلح السريحى ، فإذا به هو أيضا يتحدث عن «الخطيئة الأولى التى تولد مع الإنسان » ، و « تطهير الجسد من أدران الخطيئة » (ص ١٥٤ ـ ١٥٥ ، ١٨٦/ ط . النادى الأدبى بجدة/ ١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٣م).

وإن حاول المؤلف أن يَعْزُوَه للإسلام مُحيلا على الترمذى ، وهو غير صحيح[١] . ومع ذلك فالكاتب قد ذكر مرة أن الإنسان يولد على الفطرة بريئا ، وهو ما يعد تناقضا . ولكن النغمة السائدة عنده هى نغمة وراثة الخطيئة . وسوف يعود الكاتب فى الصفحة التالية فيُعفّى على هذه البراءة ويثبت الخطيئة ثانية للإنسان .

والمؤلف يستشهد ببيت المتنبى ، والبيت للأسف لا يدل على ما يريد المؤلف أن يلويه إليه ، فهو يتحدث عن « تعليم » آدم لأبنائه « مفارقة الجِنان » لا عن « توريثه » إياهم « الخطيئة » . وعلى أية حال فليس هذا كلام المتنبى نفسه ، إنما هو كلام ساقه على لسان حصانه للتفكّه، فهل كُتِب علينا أن « نأخذ الحكمة من أفواه الخيول » ؟

ثم ما حكاية « التفاحة » هذه التى يبدئ المؤلف فيها ويعيد على مدار بحثه عن المرحوم حمزة شحاتة ؟ إننا لا ندرى أية شجرة تلك التى

---

(١) الذى جاء فى الترمذى عند تفسير قوله تعالى : ﴿ وإذ أخذ ربُّك من بنى آدم من ظهورهم ذريتهم ... ﴾ (الأعراف / ١٧٢) أن آدم أعجبه من ذريته رجل اسمه داود ، فتنازل آدم له عن أربعين سنة من عمره ليعيش داود هذا مائة عام بدلا من ستين . وعندما جاء ملك الموت ليقبض روح آدم قال : أوَ لم يبق من عمرى أربعون سنة ؟ فقيل له : إنه تنازل عنها لداود . « قال : فجَحَد آدم فجحدتْ ذريته، ونسى آدم فنسيتْ ذريته ، وخطِئ آدم فخطئتْ ذريته » . ومن هذا الحديث ، بغض النظر عن إسناده ، نرى أن الخطأ هو خطأ النسيان والجَحْد الذى سببه حب الحياة وكراهية الموت . فما لهذا وللتفاحة وحواء ووراثة الخطيئة ، تلك المفاهيم الوثنية الكنسية ؟

أكل منها آدم وزوجته ، وهل كانت شجرة تفاح أو شجرة مشمش ؟ إن ذلك من علمِ الغيب ، وقد سكت عنه القرآن الكريم ، فينبغى ألا نخبط فيه خبط عشواء . صحيح أن إبليس قد سماها (كما حكى لنا القرآن) « شجرة الخلد »[١] ، بيد أن هذا كلام أبالسة ، ونحن لم نؤمر بأن « نأخذ الحكمة من أفواه الأباليس » .

وخطيئة آدم[٢] ليست ، كما يقول الدكتور الغذامى ، هى الاقتران بحواء . كلا ، ليست هذه خطيئة آدم ، ولا يمكن أن تكون . كيف وقد شرع الله سبحانه فى كل الأديان الزواج بل امتنّه على عباده، ونعى على فريق من النصارى رهبانيتهم التى ابتدعوها من عند أنفسهم ، وندّد رسولُنا الكريم بمن يَبْقَوْن عزّابا وهم قادرون على تكاليف الزواج ، بل جعل الزواج نفسه من الفطرة وعدّه سنة من سننه الشريفة ؟ وإذا كانت هذه خطيئة آدم ، فما خطيئة حواء يا ترى ؟ إن آدم وحواء قد أخطآ معا حين عصيا أمر الله بعدم الاقتراب من الشجرة التى نهاهما عنها وجاء إبليس فخدعهما بكلامه المعسول وأنساهما التحذير الإلهى . وقد تاب الله سبحانه عليهما كما سبق بيانه ، فليست هناك وراثة خطيئة ولا يحزنون .

أما المعرّى فهو لم يحبس نفسه تماما عن الناس ، ولا هو حبس كل

---

(١) طه / ١٢٠ .

(٢) وذريته أيضاً كما جاء مراراً فى النصّ .

حواسه التى كانت تغريه بالاحتكاك بهم كما يقول المؤلف . فقد كان يفتح داره لهم يأتون إليه ويسألونه وينشدهم شعره ، كما كان يأكل ويشرب ويلبس . إلا المرأة ، فلم يتصل بها . ونحن لا نعرف سبب ذلك العزوف المعرّى عن النصف الحلو ، وهل كان نتيجة لفشل عاطفى حادّ أو كان عجزا جنسيا عند الشاعر الكبير ؟ لا ندرى . فينبغى إذن أن ننحّى المعرى عن هذه المعمعة .

وفى الصفحتين الثانية والخمسين والثالثة والخمسين بعد المائة يسوق المؤلف أبياتا من قصيدة لشحاتة قائلا إنها تدور على قصة الخطيئة الأولى وكيف عاف آدمُ الفردوسَ واستبدل به الكِبْر مركبا ، وكيف شَقِيَ بالعقل بعد زمن البراءة الأولى . كما يقرّر أنها تُظْهِر العلاقة المتوترة بين آدم وحواء ، حيث يصفهما الشاعر بأنهما « رفيقا متاهة » وأنّهما « حَرِيان جمعتهما الضرورة كى يقطعا العمر فى رحلة العيش المقيَّدَيْن بها ... إلخ »[١] .

والذى يقرأ القصيدة يرى أن د. الغذامى قد أَغْرَق فى النَّزْع وأبعد الرمية ، فليس فى ما قاله الشاعر على مدى قصيدته كلها أى شيء له

(١) ذكر المؤلف فى الهامش أنها فى الصفحتين السادسة والسابعة من مخطوطة شيرين ابنة الشاعر . وهى ، فى « ديوان حمزة شحاتة » ، الذى طبع بعد ذلك (١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م) برعاية الأمير عبد الله الفيصل وإشراف الأستاذين محمد على مغربى وعبد الحميد شبكشى ، موجودة فى ص ١٦١ ـ ١٦٢ تحت عنوان « حظوظ » .

علاقة بالخطيئة الأولى (ولا الأخيرة) من قريب أو بعيد . وليس في الأبيات ما يصف « العلاقة المتوترة بين آدم وحواء » ، بل ليس ثمة ذِكْر لآدم وحواء بالمرة ، وإنما الكلام عن الشاعر وحِجَاه (أى عقله) ، الذى أتعبه بكثرة تفكيره وعُرَام رغبته فى الوصول إلى فهم أمور الحياة المعكوسة ، إذ ينال الجاهلُ الفَدْمُ ما يريد منها ويُحْرَم منه ذو الحِجَى المتطلع للمثال الأعلى :

تبدّلتُ من عزمى وجهل شبيبتى　　حِجًى لا يرى إلا المساوىَ والنُّكْرا

....

فعشت وإياه رفيقَىْ متاهة　　على غير قصدٍ نَخْبِطُ السهل والوعرا

إن لبعض النقاد منهجهم فى تحميل النصوص ما لا تحتمل ، وإن أنت قلت لهم ذلك أجابوك بأنك لم تحسن قراءة النصّ . حسن ! إن فى مستطاعى ، ما دامت المسألة هكذا ، أن أقول مثلا إن الأبيات تعكس شعور الشاعر بألم المغص الكُلْوِىّ الذى أصابه فى يوم نظمه إياها ، أو أقول إنها تصوّر حزنه وهو طفل لعدم استجابة والديه لرغبته فى شراء لعبة رآها فى واجهة أحد المحلات ، أو إنه يُسْتَشَفّ منها التذاذه بأكلة دسمة تناولها فى مطعم ، أو ربما هى رمز على الوجع الذى كان يحسه يومها فى رجله من مسمار ناتئ فى باطن حذائه ، أو هى تعبير عن ضيقه بسبب عدم وجود سجائر فى جيبه أو نقود يشتريها بها ، وقد تكون إيحاء بفرحته لأنه كان فى أول الشهر وقد قبض مرتبه لتوه . إى نعم ، لم لا يكون هذا هو تفسير القصيدة ؟ ألم يقل أحد النقاد إنها تصور الخطيئة

الأولى ؟ فأنا بدورى أرى أن واحداً من هذه التفسيرات (وربما هى كلها . أما كيف ذلك ، فوالله لا أدرى ، ولا يهمنى أن أدرى) هو التفسير السليم للقصيدة ما دام النقد هو أن نملأ الصفحات بأى كلام ، والسلام !

هذا عن القصيدة ، أما ما قاله المؤلف عن كِبْر آدم الذى استبدل به الفردوس فلا أعرف من أين أتى به ، فالمتكبر هو إبليس لا آدم ، أما أبونا المسكين فقد انخدع بالكلام المعسول لذلك اللعين . كما ذكر الدكتور أن آدم قد شَقِىَ بالعقل بعد زمن البراءة الأولى ، رغم أنه قد كرّر القول فى مواضع أخرى بأن سبب شقائه هو أكله من التفاحة . فبأى القولين نأخذ ؟ إن هذا لشىء محيِّر !

وتعليقا على أبيات لشحاتة من قصيدة بعنوان « تحية »[1] يقول الدكتور إنها تمثل نَدْباً لماض مشرق وتحسرا على حاضر أليم » (يقصد بالماضى « الفردوس » وبالحاضر « الأرض ») ، مع أن الشاعر يؤكد أن « الرِّىّ مباح له » و « الطعام موفور » . أى أن حاضره طيب ، لكنه ، لمحاولته التعمق فى فهم أمور الحياة التى يراها لا تستقيم لمنطق العدل ، لا يستطيع أن يستمتع باللذائذ المتاحة له :

ظمآن والرىّ متاحٌ له ... يجيل فيه نظرة الناكر
طاوٍ على وفرة مطعومه ... تقرّه إعراضة الساخر

....

(١) ص ١٥٣ .

تـؤوده أعبـاء إحساسـه　　　بما يرى من كونـه السـادر
مـن صـور العيـش وأسـراره　　　أعيت على القائـف والزاجـر

كما يرى المؤلف أن الكلام التالى لشحاتة من كتابه «رفات عقل» ، ونصُّه : « إن حياتى سلسلة طويلة من الاستشهاد : أفكارى ، رغباتى ، ميولى ، أهوائى . هى أنا . ومن هنا يسهل أن نتصور أى إنسان تعس هذا الذى مات بعد الذى مات له من أفكار ورغبات وميول وأهواء »[١] ، ينمّ على نموذج الخطيئة والتكفير[٢] ، مع أن النص يتحدث عن استشهاد رغبات شحاتة رحمه الله وميوله وأهوائه وليس عن تحقيقها . فأين الخطيئة إذن ؟

ونفس السؤال نطرحه عند قراءتنا لتعليق المؤلف على رفض شحاتة للوظائف وعجزه عن معاشرة المرأة وعزوفه عن المجد الشخصى من أن هذا كله يصور ذلك النموذج[٣] ، فنقول : أى خطيئة ارتكبها شحاتة ؟ أم ترى الناقد سيقول إنه يكفر عن خطيئة أبيه آدم ؟ لكن ليس فى كلام شحاتة شىء من هذا البتة .

وأغرب من هذا أن يأتى الناقد إلى أبيات يصف شحاتة فيها مدينة

---

(١) ص ١٥٥ .

(٢) هناك نصوص أخرى لشحاتة أوردها للمؤلف فى نفس الصفحة لا علاقة بينها وبين هذا النموذج الموهوم .

(٣) انظر ص ١٦٢ ـ ١٦٣ .

« جدة » ويبدى تدلهه فى هواها ، فيراها هى أيضاً دالة على النموذج [١]. والله إن هذا لوسواس أثيم ! إن الإنسان ليكاد يفقد عقله من جراء هذا الربط الآلى بين كل شىء (أى شىء) وبين فكرة « الخطيئة والتكفير » هذه ! ما العلاقة يا إلهى بين حب الإنسان لمدينته (أو كراهيته لها) وبين « الخطيئة والتكفير » ؟

وأغرب وأغرب وأغرب أن يقول حمزة شحاتة لابنته فى إحدى رسائله إليها : « لقد بلغتُ من العمر والتجربة والمعرفة بالحياة ما لا أتطلع بعده إلى مزيد غير موقف الجهاد والشهادة فى سبيل الله . أدعو الله مخلصا أن يحقق لى هذه الأمنية »[٢] ، فيفسر الدكتور الغَذّامى هذا المعنى الإسلامى التوحيدى الخالص محمّلا إياه مدلولا نصرانيا ، إذ يقول: « ليس بعد هذا لأحد أن يشك بوعى شحاتة بالنموذج وإحساسه بالخطيئة ، ثم بتحمله لها واعيا أو غير واع ، فهو (كما قال عن نفسه) قد أصبح مسؤولا عن خطايا البشرية ، وليس لمن هذه حاله إلا التكفير . ولذلك تمنى حمزة شحاتة رحمه الله أن يحظى بالموت استشهادا ليكون ذلك كفارة له . وهذا ما قاله لابنته فى الرسالة

---

(١) ص ١٦٤ . والقصيدة بأكملها موجودة فى « ديوان حمزة شحاتة » / ٦٧ - ٧٠ .

(٢) ص ١٦٦ . وهى موجودة فى « رسائل إلى ابنتى شيرين » / ط. تهامة / الرسالة العاشرة / ٥٤ .

رقم ١٠ ص٥٤ : ... » ، ثم يورد كلمات شحاتة السابقة . ويقول موجها الكلام إلى شحاتة : « رحمك الله ، وعفا عنك أيها البرىء ! لقد حمَّلْتَ نفسك فوق ما تستطيع حمله من أعباء البشر وهمومهم وخطاياهم التى باتوا عنها سادرين وناموا قريرى الأعين ، وأمضيت أنت ليلك ساهرا عنهم تدفع ضريبة آثامهم ، وما دَرَوْا عنك ولا أحسّوا فيك ... وعاش شحاتة منتظرا لحظة الصدق مع الله ، لحظة تقديم النفس فداء »[(١)]. ترى هل ثمة فرق بين ما يقوله الدكتور الغذامى فى حمزة شحاتة وما يعتقده النصارى فى السيد المسيح عليه السلام ؟ إنه هو هو ، اللهم إلا أن د. الغذامى لم يقل إن حمزة شحاتة هو ابن الله ! غفرانك اللهم ! إن هذا لرهيب ! وهذه هى الثمار السامة للمنهج التفكيكى !

وحين يكتب شحاتة إلى صديقه عبد السلام الساسى (إثر نَشْرِه ، فى جريدة « عكاظ » ـ عدد ١١٩٥ ، قصيدة له لا يرضى عنها الشاعر ، وتعليقه عليها بثناء رآه الشاعر مسرفا أشد الإسراف) واصفا الشعر المنشور بأنه « سوأة شاعرك فى شر أشكالها وفى شر ظروف العرض » يسرع الدكتور الغذامى قائلا : « فى هذه الرسالة يبرز أحد عناصر النموذج فى قصة آدم عليه السلام حيث ظهور « سوأته » ، فآدم وحواء تنكشف لهما سوأتهما بعد أن أكلا من التفاحة المحرمة ،

---

(١) ص ١٦٧ .

وتتجسد هذه الذكرى لشحاتة بالنشر ، إذ صار بمنزلة ظهور السوأة » [١].

وهو يعد « نموذج » حمزة خطيئة ، وتكرُّره ثلاث مرات فى حياته ثلاث خطايا ، رابطا بينه وبين آدم وحواء ، التى يقول إنها أغرت زوجها بالتفاحة [٢]. والحقيقة أن الزواج ليس خطيئة ، بل الخطيئة فى الزنا . أما أن شحاتة لم يوفق فى زواجاته الثلاثة مما جعله حانقا على هذه التجربة فتلك مسألة أخرى لا علاقة لها بـ « الخطيئة والتكفير » ، التى سدّت على المؤلف الأفق فلم يعد يرى ولا يسمع ولا يشم إلا إياها . كما أن حواء ليست هى التى أغرت آدم بالتفاحة (ولا بالبرتقالة) ، بل هى وهو كانا معا ضحية لخديعة إبليس !

وفى قصيدة لحمزة شحاتة بعنوان « يا قلب ، مُتْ ظمأ » يسترجع فيها ماضيه الجميل مع حبيبة فؤاده قبل أن ينافسه عليها الآخرون وتصبح غير وفية له نرى المؤلف يفسر تلك الأبيات على أنها حنين للفردوس [٣] ، مع أن المرأة عند المؤلف هى عدوة الرجل ، والاتصال بها خطيئة . فكيف إذن يكون الحنين إلى الخطيئة حنينا إلى الفردوس ؟ أليس هذا استهزاء بالعقل ووظيفته وقوانينه ؟ طيب ، فما قول

---

(١) ص ١٧٢ ـ ١٧٣ .

(٢) ص ١١٢ ، ١٧٦ .

(٣) انظر ص ١٨١ .

د. الغذامى فى هذا البيت من القصيدة التى نحن بصددها :

يا قلب ، غرَّكَ من ماضيك رونقه وأن حظلك فيه كـان مؤتلقـا ؟

ترى كيف يحن الشـاعـر إلى الفـردوس وهو واعٍ تمام الوعى بأن هذا الفردوس قد غرّه ؟

وفى أبيات أخرى للشاعر يخاطب فيها حبيبته وينكر منها تحولها عن عهدها معه ويصفها بأنها قد أصبحت جحيما نرى المؤلف يفسّر ذلك بأن الشاعر يشتاق إلى الفردوس ، قائلا إن المقصود بـ « طائف من الجحيم » (وهى عبارة وصف الشاعر بها حبيبته) هو إبليس [١]. فهل يمكن أن تكون الحبيبة هى الفردوس ، وهى إبليس ، وهى الأرض التى هبط إليها الشاعر فى ذات الوقت ؟ إن الشاعر يقول عن حبيبته إنها كانت روضة غناء عندما كانت تبادله الحب والوفاء ، ثم استحالت جحيما عندما تنكرت له وغدرت به . هذا كل ما هنالك ، ولا فردوس ولا إبليس ولا خطيئة ولا تكفير ... إلى آخر هذه الكلمات التى تطالعنا فى كل سطر من كلام الناقد بلا أى داع وتكاد أن تخنقنا .

والدكتور الغذامى فى موضع آخر من دراسته يجعل الجسد خطيئة ، والحبّ تكفيراً عن هذه الخطيئة [٢]. كـيف هذا ؟ لا أدرى . أليس

(١) ص ١٨٢ .

(٢) ص ٢١٧ ، ٢٤٣ .

الحب هو هفوّ شخصين إلى الاتصال جسدا وروحا ؟ أم تراه يقصد حبا آخر ؟ للأسف ليس هناك إلاّ هذا الحب . أما غيره ، إن وُجِد ، فهو حب المصابين بالعُنّة والعياذ بالله ! والجسد بَعْدُ ليس خطيئة ، وإنما هو نعمة من الله لا يمكننا نحن البشر أن نشعر بالحياة بل لا يمكن أن يكون لنا وجود في هذه الحياة الدنيا إلاّ به . والاتصال الجسدى فى الإسلام غير محرم فى ذاته ، بل المحرم هو الزنا ، أما الزواج فهو نعمة إلهية لولا هى ما استمرت الحياة . إن هذه النظرة المرضيّة إلى الجسد هى نظرة الكنيسة ، وليست نظرتنا نحن المسلمين ، فديننا هو دين الفطرة . والله سبحانه يقول : ﴿ زُيِّن للناس حُبّ الشهوات من النساء ... ﴾ (١) ، وهو سبحانه حين يرغِّبنا فى الجنة يعرض علينا ، فيما يعرض ، الحور العين . وهذا هو الذى حفظ للمسلمين صحتهم النفسية من هذه الناحية .

وحين يعرض المؤلف للمال فى حياة شحاتة يقول إنه كان بالنسبة إليه مثل الجنس « شهوانية مادية تغذى الحيوان الكامن فى الداخل وتحركه فتصبح أسباب شقاء وتعاسة . والحل هو الخلاص منها . وانتهى ... المال بالتخلى عنه وعدم المطالبة بالضائع منه » (٢) . يريد أن يقول إن المال كان فى نظر شحاتة خطيئة ، وسبيل التكفير عنها هى نسيانه والزهد تماما فيه . وهذا غير صحيح البتة ، ويكفى فى الردّ عليه ما ذكره

---

(١) آل عمران / ١٤ .
(٢) ص ٢١٩ .

الدكتور الغذامى نفسه قبل ذلك بصفحات قليلة ، إذ قال عن الخلاف الذى وقع بين شحاتة وصديق له كان شحاتة قد استودعه مالا ليتاجر له به فأضاع المال : « ومما يُذْكَر هنا أن صديقه حاول تسوية الخلاف فعرض عليه تعويضا عقاريا ، ولكن حمزة أصر على حقه كاملا » (١).

وبعد ، فيكفى هذا ، وإن كنت أحسب أننى قد أطلت . ولكن عذرى أنى أردت أن يطّلع القارئ على تهافت مفهوم « الخطيئة والتكفير » والاعتساف المرعب الذى استُخْدِم فى تطبيقه قَسْراً مع سبق الإصرار على أدب حمزة شحاتة الأديب السعودى المسلم الذى أقطع أنه لو بُعث وقرأ ما كتبه عنه الدكتور الغذامى لفغر فاه دهشة وتبرأ منه بالثُّلث !

والدكتور الغذامى ، كما قلنا ، يدعو إلى منهج فى النقد يسميه « التشريحية » . وقد شرح هذا المنهج وحاول تطبيقه فى كتبه التالية : « الموقف من الحداثة ومسائل أخرى » و « الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية ـ قراءة نقدية لنموذج إنسانى معاصر » و « تشريح النصّ ـ مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة » .

وقبل أن نحاول استعراض خصائص هذا المنهج نودّ أن نشير إلى أن د. الغذامى فى بعض ما كتب يبدى تفهمه لاختلاف مناهج النقد

---

(١) ص ٢١١ / هامش ٩٧ .

الأدبى بل يدعو إلى ذلك دعوة قوية مؤكدا أن « طبيعة الحياة هى الاختلاف » وأن الاختلاف إن كان فى جانب منه تنوعا وتباينا فهو « أيضاً إمكانية تعايش . وبدون هذه الامكانية يستحيل عليه (أى على الموجود) الوجود . فلولا قبول الصوت « نون » بالتعايش مع الصوتين « عين » و « ميم» لما أمكننا إنشاء كلمة « نعم »... ثم يخرج من ذلك بقوله : « الاختلاف إذن ضرورة وجود ، والتعايش ضرورة بقاء » ، مضيفا بعد عدة سطور أنه لن يُكْتَب لأمة فعلٌ ثقافى إلا إذا تمكنت من تمثل هذا التعايش (١).

وعلى هذا الأساس فإنه يجد أن الساحة تتسع للأصوات النقدية المختلفة الموجودة فى المملكة من عمودىّ وحداثىّ وألسنىّ وانطباعىّ ، ولا معنى إذن فى نظره لما يحاوله « بعض العموديين » (الذين يقول إنه عليهم مشفق ولهم محب) من « قتل كل ما عداهم من حاملى الثقافة فى هذا البلد » . إنهم ، كما جاء فى كلامه ، « لا يَسْعَوْن إلى الحوار والمناقشة ، وإنما يسعون إلى تصفية الوجود ، أى حذف الصوت المختلف من حروف المعجم . وهم بذلك ينسَوْن ، هداهم الله ، أن الحذف والشطب ينتهى بصاحبه إلى صفحة فارغة ... وهذا صنيع لا يخدم العمودية ، إذ ما جدوى فارس لا مبارز له ؟ وكان الأولى بهؤلاء أن يكونوا ذوى فكر بنّاء فيَبْنُون(٢) وجودهم ويرفعون عمادهم بدلا من

(١) الموقف من الحداثة ومسائل أخرى / ط١/ ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م / ٨ ـ ٩.

(٢) كذا . والصواب : « فيبنوا » ، عطفاً على « يكونوا » .

أن يهدروا وقتهم فى محاولة هدم بيوت الجيران » [١].

وهو ، كما ترى ، كلام طيب وجميل . وأجمل منه وأطيب أنه لا يقصر نقده على « معسكر الأعداء » بل يوجه مثله إلى المعسكر الذى ينتمى إليه أيضا : « وهناك من الحداثيين من يرى أن زمن العمودية قد مضى وأن ليس لعمودى مكان بيننا اليوم ... (و) هذا قول لا يمكن قبوله ولا يمكن لمثقف أن يأخذ به ، لأن من طبع المثقف أن يكون رحب الأفق عقلا ووجدانا . ورحابة الأفق لا تجعل المرء يصنف ربوع الوطن أو يحدد خارطته بحيث لا تتسع إلا له وحده أو من هم على منهجه ، ولأن الصوت المتميز لا يقوم إلا على الاختلاف . وهذا لا يكون إلا بوجود المغاير ، فإن انتفى المغاير استحال الاختلاف عندئذ ، ولن يكون هناك تميز . وهذا ما لا نريده » [٢].

لكننا للأسف نفاجأ بالدكتور الغذامى (فى موضع آخر من نفس الكتاب الذى ننقل هذه النصوص منه) يشطب بجرة قلم كلّ من عداه هو وأصحابه من النقاد من الخريطة الأدبية والنقدية . يقول ، من كلام له عمّن يهتم من النقاد بالدلالة الصريحة للنص الأدبى ، إن « هذه الدلالة تحمل معانى صحيحة ومنطقية . وفيما لو رأى أحد من الناس

---

(١) المرجع السابق / ٩ ـ ١٠ .

(٢) السابق / ١٢ .

الاكتفاء بها وقَصَرَ نفسه عليها وأخَذ يدرس الأدب من أجل معرفة عُقَد البشر أو تاريخهم أو حال مجتمعهم ، وكان النص يدل (صراحة) على شيء من ذلك ، فهل تراني أنكر عليه رضاءه من الغنيمة بالإياب؟ طبعا لا . سأتركه وشأنه ، وأقول عنه إنه من طلاب « علم المضمون » ، وله أن يفعل بنفسه ما شاء إلا أن يدعى أنه أديب ، لأنه ليس بأديب ، وإلا أن يدعى أن صنيعه نقد أدبى ، فهذا ما ننكره عليه لأنه لا هو بنقد أدبى ولا هو بعلم أدب »[(١)].

والحق أن المناهج النقدية السليمة يكمل بعضها بعضا ، وكلما اكتُشِف منهج جديد كان ذلك فى الغالب إغناءً للعملية النقدية . وليس منهج منها بكافٍ وحده لبيان مضمون العمل الأدبى وإزاحة الحجاب عن وجه الجمال والمتعة فيه تماما . كذلك لا يخلو منهج من تلك المناهج من أَوْجُهِ قصور و (ربما أيضاً)عناصر فساد . والناقد عند تناوله لعمل أدبى ما قد يختار بعض هذه المناهج أو على الأقل يجعل باله إليها وتركيزه عليها ، أو قد يعمل على الاستعانة بها كلها ، بل ربما أضاف إليها منهجا جديدا ، وذلك كله حسب طبيعة النصّ ، أو حسب الغرض الذى كتب نقده من أجله ، أو حسب الجمهور الذى يتجه إليه بنقده ، أو حسب السياق الذى يحيط بالعملية النقدية ... إلخ . أما التعبّد لمنهج فى النقد واحد والانغلاق عليه وإصمام الأذن والعين

(١) ص ١٠٠ . وانظر كذلك ص ١٥٥ ـ ١٥٦ .

والقلب عمّا عداه فهو تطرّف ضارّ ، أو على الأقل قد يحجب عن الناقد والقارئ خيراً غير قليل .

إن الدكتور الغذامى يُبرِز دور التجريب والمغامرة واقتحام المجهول فى بناء الحضارة وإحراز التقدم (١)، كما يدعو إلى الانفتاح الثقافى على الأمم الأخرى وما عندها من علوم وفنون وثقافات حتى لا نختنق حضاريا وفنيا (٢). وهذه دعوة مشكورة ، وإن لم يكن هو صاحبها ، فقد سبقه إليها كثيرون من أهل الفكر والأدب . لكن لا بد أن تتذرع المغامرة بالوعى والاستعداد ، وإلاّ أضحت إلقاء باليد إلى التهلكة . كذلك فالانفتاح ينبغى أن يكون محكوما بالنظرة الفاحصة الناقدة التى لا تنبهر بكل ما هو وافد ، بل تعتصم بالثقة بنفسها وبما فى تراثها وماضيها من عناصر الخير فلا تفرّط فيه لمجرد استبدال الجديد الطارئ به ، فربما لم يكن هذا الطارئ أكثر من حُلِىّ من الزجاج الرخيص لا تبهر إلا الجهّال المتخلفين أو مَنْ فى قلوبهم زيغ وفتنة . وإذا كان كثير من الأمم الأخرى قد سبقنا وهزمنا واحتل بلادنا لفترة من الزمان بل وما زال يوجهنا ويسيطر على مقدّراتنا سيطرة صريحة أو من طَرْف خفى ، فهذا لا ينبغى أن يدفعنا إلى أن نستسلم له ونبَصُم بالعشرة على كل ما يجيئنا منه ونخرّ لذقوننا سجّدا أمام ما يقول . إننا إذا كنا قد حُرِمْنا التفوقَ فى الحقبة

(١) ص ١٧ .

(٢) انظر ص ١٨ .

الحاضرة المخزية من تاريخنـا فلَمْ نُحْرَم بَعْدُ ، حمد الله ، أو بالأحرى لم يُحْرَم بعضنا القدرةَ على الفحص والتمييز وقبول ما يراه نافعا ونبذ ما يعتقد ضرره أو على أقل تقدير ما يؤمن بعدم صلاحه لنا . وقـد أحسن د. الغذامى صنعا حين أبرز أن التجديد الصحيح المقبول هو التجديد الذى يقوم على دراسة القديم والعلم به لا على الجهل والرغبة فى التمرد من أجل التمرد (١) .

وتعالَوْا الآن إلى التعرف على المنهج الذى استورده الدكتور الغذامى وأمثاله من بعض النقاد الغربيين واستعراض سماته لنرى مدى تصديق فعله لكلامه أو ازوراره عنه ، وكـذلك مدى توفيقه فى الأفكار التى اجتلبها من أولئك النقاد أو عدمه .

إنه يرى أننا فى نقد الأدب ينبغى أن نضع معنى النص ، أى دلالته الصريحة ، فى الخلف ونهتم أساسيا بما يثيره هذا النص من انفعال جمالى . وهو يسمى النقد الأدبى حينئذ بـ « علم الأدب » ، ويترك لما يسميه « علم المضمون » الاهتمام بتلك الدلالة الصريحة للنص (٢) . وهذا العلم الأخير عنده هو شىء آخر غير النقد الأدبى . ذلك أنه يرى أن النص الأدبى ليس هدفه نقل الأفكار والمعانى بين الأديب والقارئ ،

---

(١) ص ٢٣ .

(٢) ص ٧٦ ـ ٧٧ . وانظر كذلك ص ٩٥ ـ ٩٦ .

بل هو غاية فى ذاته . إن هدفه هو أن يغرس نفسه فى الجنس الأدبى الذى ينتمي إليه [١]. والشاعر ليس خلاق أفكار بل كلمات ، والبحث عن المعنى فى النص هو سعى وراء الدلالة النفعية مما لا علاقة له بالأدب ، الذى دلالته جمالية [٢].

كذلك يدعو الدكتور الغذامى إلى عزل النص عن الظروف التى قيل فيها والدخول إليه مباشرة دون أية فكرة عن هذه الظروف . وهو يؤكد أنه بهذا لا يلغى وجود المؤلف بل يُعلِن موته فقط ، ويبقى بعده عمله مستقلا كما يستقل الابن عن أبيه [٣]، إذ « إن اللغة (كما ينقل عن بارت) هى التى تتكلم وليس المؤلف » [٤]. وبعد موت المؤلف يصبح النص ملكا للقارئ يعطيه هو معناه ، فالقارئ لم يعد مستهلكا للنص ، بل أصبح هو المنتج له ، وهو يفعل ذلك « بعيدا عن كل حدود المنطق والواقع » [٥].

وفى رأى الدكتور الغذامى أن الدلالة التى يهبها القارئ للعمل الأدبى لا تختلف باختلاف القراء فقط ، بل باختلاف الأزمنة التى يقرؤه

---

(١) الخطيئة والتكفير / ٨ .
(٢) المرجع السابق / ١٠ ، ١٨ .
(٣) الموقف من الحداثة / ٨٦ ـ ٨٧ .
(٤) الخطيئة والتكفير / ٧١ .
(٥) المرجع السابق / ٧١ ـ ٧٤ .

فيها القارئ الواحد نفسه . وهو لا يرى فى ذلك أى شر ، بل كل ما يجده القارئ فى النص مقبول عنده ، إذ لا وجود فى النص لأى معنى ثابت أو جوهرى كما يقول (١).

ومع هذا ، ورغم قوله إن « النص ذو دلالة دائمة التغير والتحول حسب ثقافة المتلقى وظروفه » (٢)، فإنه فى موضع آخر يشترط أن يستهدى المتلقى فى قراءته للنص بسياق هذا النص . والسياق عنده نوعان : أكبر وأصغر . والأكبر هو تقاليد الجنس الأدبى الذى ينتمى إليه النص فى لغة من اللغات . والأصغر هو طريقة الشاعر فى استعمال اللغة، وهذا يقتضى قراءة كل أعماله . وبغير هذا الاستهداء لا يزيد النقد عن أن يكون مجرد إسقاط لما فى نفس القارئ (٣).

إذن فليست المسألة متروكة لثقافة المتلقى وظروفه ، وهذا ما يؤكده الدكتور الغذامى حين يقترح حلا لمشكلة القراءات والتفسيرات المختلفة للنص (حسب حالة القارئ النفسية أو الجو الثقافى أو الاجتماعى العام

---

(١) السابق / ٨٠ ـ ٨١ ، والموقف من الحداثة / ٧٤ .

(٢) الموقف من الحداثة / ص ٧٤ .

(٣) المرجع السابق / ٩١ . وانظر كذلك « الخطيئة والتكفير » / ٨٤ . ومما له علاقة بالسياق الأكبر للنص قول الدكتور الغذامي إن الكلمة فى النص الأدبى تحمل معها تاريخا مديدا ومتنوعا وَعَى الكاتبُ بعضَه وغاب عنه البعض الآخر . ولكن هذا التاريخ يظل مرتبطا بالكلمة لا يغيب عنها ، فهى دائما حُبْلَى به (الخطيئة والتكفير / ٧٩) .

الذى تتم فيه عملية القراءة) ، تلك المشكلة التى تؤدى إلى ضياع النموذج الشامل الذى ينبغى أن تكون هِجِّيرَى القارئ هى البحث عنه واستخلاصه من كل نتاج المؤلف . وهذا الحل المقترح يتمثل فى أن يكرر القارئ قراءة النص عدة مرات فى حالات وظروف مختلفة ، وعندئذ يستطيع أن يخرج من ملاحظاته المتعددة بحكم عام . وهذا هو السبيل عنده للوصول إلى الموضوعية مع النص[١]، مع أنه سبق أن قال قبل صفحات قلائل إنه ليس ثمة من سبيل إلى قراءة موضوعية للنص ، إذ سوف يظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته[٢] .

ويرى الدكتور الغذامى أنه ، عند تناول نتاج أديب ما ، ينبغى ألا نبالى بالتفرقة بين شعره ونثره (لأن كل نص عند الأستاذ الباحث ، أيًا كان نوعه ، هو نص شاعرى) بل علينا أن نجمع كل النصوص التى له ونقسم كل نص إلى الجمل التى يتكون منها (والجملة هنا ليست هى الجملة النحوية ، بل هى كل وحدة أدبية متمايزة متكاملة ، سواء كانت هذه الوحدة مجموعة من الأبيات الشعرية أو عدة سطور فى نص نثرى) ، ثم نقوم باستبعاد الجُمَل التى ليس لها حظ من الشاعرية ، أما الجمل التى لها هذا الحظ فإننا نلتقطها ونجمعها معا ، ويصبح بهذا

---

(١) الخطيئة والتكفير / ٨٧ ـ ٨٨ .

(٢) المرجع السابق / ٨٣ . وانظر كذلك « تشريح النص » / دار الطليعة / بيروت / ١٩٨٧م/ ١٤ .

عندنا النص الشامل للأديب المنقود ، ذلك النص الذى يوضح لنا موقفه من العالم قبولا أو رفضا [(١)]. أما كيف يمكننا التمييز بين الجمل الشاعرية وغيرها فيبدو أن مدار الأمر عنده على التذوق وأن الجملة الشاعرية هى التى تثير فيه انفعالا جماليا [(٢)].

ومع أن د. الغذامى يسعى إلى تجميع كل ما هو شاعرى من إنتاج الكاتب فى نصّ واحد شامل فإنه فى موضع آخر يشترط أن يتِمّ الأديب كتابة نصّه فى فترة واحدة ، وإلا لم يكن نصا واحدا بل عدة نصوص بعدد الفترات التى أنتجه فيها [(٣)]. وهذا تناقض واضح ، وفوق ذلك فهو ، كما ترى ، شرط لا يقدم ولا يؤخر وليس له أى مغزى ما دام الناقد سيُجمّع الشاعرىَّ من كل نصوص الكاتب (وهى بالطبع نتاج فترات مختلفة) فى نص شامل واحد .

هذا تلخيص سريع للخطوط العامة للمنهج النقدى الذى يتبعه د. الغذامى ، والذى يسميه « التشريحية » . ولم تكن مسألة التلخيص هذه سهلة ، فهناك فقرات كثيرة جدا فى كتاب « الخطيئة والتكفير » (وهو الكتاب الذى وقفه المؤلف على عرض منهجه عرضا مفصلا) غير

---

(١) الخطيئة والتكفير / ٩١ ـ ٩٣ . ولاحظ أنه عاد فاهتم هنا بالمؤلف وموقفه من العالم !

(٢) انظر / ٩٣ من المرجع السابق .

(٣) السابق / ١٠٢ ـ ١٠٣ .

قابلة للفهم ، وثمة تصورات ومفاهيم قد أجهد الكاتب نفسه عبثا فى شرحها وتوضيحها ، علاوة على أنه كثيرا ما يناقض نفسه من موضع لآخر ، ممّا بدا الأمر معه أحيانا وكأن المؤلف يغمغم فيما بينه وبين نفسه ، أو كأننا بإزاء هَيْنَمَةٍ تأتينا من بعيد فنعرف أن ثمة كلاماً ما لكنه كلام غير واضح ولا مفهوم . وأعترف أنى كثيرا ما أحسست بالدُّوَار وأنا أتابع المؤلف من صفحة إلى صفحة بل من فقرة إلى أخرى . إن الكتاب يشبه سيْلاً يجرف أمامه وعلى أثباجه صخورا وحصى ونفايات وجذوع أشجار وحيوانات نافقة . وهو سيل لا يعرف طريقا معينا ، بل تراه يمضى هنا وينحرف ها هنا ، ويتجه يمينا ليعود فينعطف شمالا ، وذلك حسب تضاريس الأرض نفسها التى يجرى عليها ، وليس له من خاصية يمكن التقاطها إلاّ أنه سيل هدّار لا يكف عن الانصباب والاقتحام وجرْف كل ما يسوقه القدر إلى طريقه . وقد ذكر لى بعض من جرى ذكر د. الغذامى وكتابه أمامهم أنهم لم يستطعوا المضىّ فى قراءته بعد الصفحات الأولى [1].

---

(١) جاء فى كتاب عابد خزندار « حديث الحداثة » (المكتب المصرى الحديث / القاهرة / ١٣٤ ، ١٣٦) عن بارت (الناقد الفرنسى الذى يقتفى الدكتور الغذامى خطاه وأفكاره بإخلاص عجيب) ما يلى : « ولأنه متمرد فإن أطروحاته رغم منهجيتها لا تنتظم فى كتاب واحد . إنها مبثوثة فى كتب عديدة ومقالات شتى ، وهى كتب ينقض بعضها البعض الآخر . وقد قضيت عمراً ليس =

والآن إلى مناقشة هذا المنهج فى ضوء التلخيص الذى أوردناه : إن الدكتور الغذامى يؤكد أن النص الأدبى ليس هدفه نقل الأفكار والمعانى من الأديب إلى القارئ ، بل هو غاية فى نفسه . والحق أننى لا أستطيع أن أتصور هذا أو أقبله ، فكل نص يريد أن يقول شيئا . كل ما فى الأمر أنه يقوله بطريقة فنية ممتعة ، أى بناء على قواعد الجنس الذى ينتمى إليه مع احتمال التجديد دائما .

إن كل قصاص مثلا حينما يمسك بالقلم ليكتب قصة فإنما غرضه أن يوصل لنا شيئا فى عقله وشعوره وخياله . وهذا المعنى بطبيعة الحال ليس معنى مجردا ، وإلا لكان مكانه مقالا أو بحثا علميا ، بل هو معنى

= بالقصير فى محاولة فهم نظرية بارت فى « القراءة » . وهو أحد الرواد فى هذا المجال الذى يضم بين دفتيه قضية العصر ، عصر القارئ وليس عصر المؤلف ، عصر خالق النص ، وهو القارئ وليس المؤلف كما يقرر بارت ... بارت كاتب ... من الصعب أن نفهم ما يقوله ، وأعترف بأننى لم أفهم ما يقوله إلا بعد عشر سنين من الجهد المضنى » . ليس ذلك فقط ، فإن خزندار يقرر أنه ، فى أثناء إعداد الدراسة التى كتبها عن بارت فى كتابه الذى نقلنا منه هذا الكلام (وهو كتاب « حديث الحداثة ») ، لم يرجع إلى ما كتبه بارت نفسه ، الذى كرر القول إنه مبعثر فى عدة كتب ومن الصعب جدا متابعته ، بل استعان بتلخيص نومى شور الباحثة الأمريكية لآراء بارت فى مقال لها واحد . والحق أن هذه شجاعة أدبية من عابد خزندار ينبغى تحيته وتهنئته عليها ، وهى تدلنا على المدى الرهيب الذى وصل إليه الدجل فى بعض مجالات النقد الأدبى .

نستخلصه من خلال حوادث القصة وشخصياتها وحواراتها والبناء الفنى الذى تقوم عليه . وكذلك الحال بالنسبة للشاعر . إنهما حينما يتناولان القلم لا يقصدان تضييع وقتهما أو وقتنا فى عبث لا معنى له ، وإن كان بعض الأدباء يفعلون ذلك أحيانا ، ولكن فعلهم هذا لا قيمة له فى الأدب الأصيل رغم أن بعض المنتمين لدنيا النقد قد يطبّلون له ويزمّرون .

إن الأديب ليس خلاق كلمات وحسب كما يقول المؤلف ، بل هو يوظف الكلمات ليقول لنا شيئا : ليوصل إلينا فكرة ما ، أو يصف لنا شعورا يحس به ، أو يصور لنا منظراً ، أو يبدى لنا رأيا . وهدف الأدب هو الفائدة والمتعة معا . إن نجيب محفوظ مثلا فى « ثلاثيته » يقدم لنا صورة معاصرة لمصر متمثلة فى بعض أحياء القاهرة ، صورة ثقافية واجتماعية وسياسية وعمارية . وقد استطاع أن ينقذ القاهرة من أنياب الزمن ، بل استطاع أن يصنع لنا دنيا وحياة تنبض بالحركة والفكر والمشاعر وتستولى منا على ألبابنا وقلوبنا وخيالنا . والمتنبى فى ميميته التى فجّرها فى مجلس سيف الدولة إنما يعبر عن حبه لذلك الأمير وعن عزة نفسه هو معا ، ويعلن عن تحديه للجميع ، ويهدد بالرحيل إذا ما استمرت الإساءة إليه .

لكن الدكتور الغذامى يرى مثلا أن « الشحم والورم » فى البيت التالى من قصيدة المتنبى هذه :

أُعيذهـا نظـراتٍ منـك صادقــة　　أن تَحْسَب الشحم فيمن شحمُه وَرَمُ

همـا إشارتان حرتان . وعلى القارئ في رأيه أن يعطيهمـا معناهمـا الغائب، فقد يكون معناهما الهدية والرشوة ، أو المحبة والنفاق ، أو العلم والجهل ، أو أى متضادين قد ينبثقان في ذهن القارئ لحظة احتكاكه بهاتين الإشارتين (١). أما نحن فنرى أن « الشحم والورم » هنا مجازٌ ، والذى يحدد معنى هذا المجاز هو السياق التاريخى والنفسى الذى قيلت فيه القصيدة ، ومن ثم فإننا لا نقبل أن يُفَسَّرا بـ « أى متضادين قد ينبثقان فى ذهن القارئ لحظة احتكاكه بهاتين الإشارتين » ، فالمتضادات كثيرة وربما لا نهاية لها ، إذ عندنا اليمين والشمال ، وفوق وتحت ، والسماء والأرض ، وأبو تمام والبحترى ، والأبيض والأسود ، والزرع والصحراء ، والطائرة والغواصة ، والشمال والجنوب ، والمتنبى وأبو فراس ، والحرية والعبودية ، والصدق والغدر ، والشعر والنثر ، والجنة والنار، والفيل والبرغوث ، والصَّبا والدَّبُور ، والجسد والروح ، والقلم والورق ، وأمريكا وروسيا ، والماء والنار ، والعقاد وطه حسين ، والحداثة والتراث ، والسكسون واللاتين ... إلخ . وأستطيع أن أمضى فى العدّ فلا أنتهى لا غداً ولا بعد غد ، بل وربما ولا بعد سنة ، فهل كلّ هذا مما يجوز تفسير هاتين الكلمتين به ؟ إن هذا لا يجوز فى شرعة العقل . وقد أراد المتنبى أن ينبه سيف الدولة إلى ألا ينخدع بما يقوله الوشاة فى حقه

(١) انظر « الخطيئة والتكفير » / ٨١ .

ويَعْمَى عما يكنّه له من حب صادق وما يتمتع به من مواهب قد حُرِمها هؤلاء الوشاة الذين يحاولون القضاء عليه فى بلاط ذلك الأمير واحتلال المنزلة التى كان يحتلها فى قلبه .

إن نفى المعنى عن النص الأدبى معناه إغلاق الطرق والمنافذ فى وجه القارئ وتركه للضياع . والنتيجة هى ما وصل إليه الدكتور الغذامى مع ما خلّفه المرحوم حمزة شحاتة من أدب ، هى القول بأن حمزة شحاتة يمثل نموذج « الخطيئة والتكفير » مع أنه لا يوجد فى أدب الرجل أى شىء (أى شىء على الإطلاق) من هذا الكلام . إن هذا المنهج يشبه صنيع رجل يقطن فى أعلى طابق فى ناطحة من نواطح السحاب قد أغلق على نفسه من الداخل باب شقته ، ثم أمسك بالمفاتيح وألقاها من النافذة ، وأخذ بعد ذلك يحاول الخروج منها . وقد كان أصدقاؤه قد جربوا بلا فائدة أن يقنعوه بأن هذا الذى هو مقدم عليه عبث فى عبث ولا يؤدى إلاّ إلى الهلاك ، فكان جوابه عليهم أن الخروج من الباب ، كما يفعل سائر عباد الله ، هو أسلوب قديم عقيم ، وأنه لا بدّ من المغامرة والمخاطرة كنوع من التجديد والتجريب . حتى لو أدت إلى الهلاك ؟ نعم ، حتى لو أدت إلى الهلاك ! ثم إن الأمر قد انتهى به إلى القفز من الشباك فاندق عنقه وتهشم رأسه وتناثر مخه وانسحقت عظامه . يا حرام !

إن النّص لا بد أن ينطوى على معنى . وقد يكون هذا المعنى مباشرا،

وقد يكون غير مباشر . وقد يكون صريحا ، وقد يكون رمزيا . وكل نص له وضعه الخاص الذى يُملِى على القارئ والناقد الأسلوبَ الذى ينبغى أن يتعاملا به معه ويفهماه على أساسه . إن اللغة قد خُلِقَتْ للتفاهم لا للتضليل والخداع ، والله سبحانه قد وهبنا عقولا لنفهم بها ما نسمعه وما نقرؤه لا لنخلعها ونلقى بها فى صناديق القمامة والمخلفات .

وكل ما يساعدنا على فهم معنى النص الأدبى ينبغى الاستعانة به: المعاجم ، والقراءة الواسعة والمتعمقة فى كل ما نستطيع قراءته (وبخاصة ما كان له من فروع الثقافة اتصال بالنص الذى نقرؤه ، وبالذات النقد ومناهجه المختلفة) ، والظروف التى أُنْتِج فيها هذا النص ، وشخصية الأديب الذى ألّفه ، والحالة النفسية التى أنشأه فيها ، وطبيعة الجمهور الذى كتبه لهم ، والذوق الأدبى السائد فى عصره ، وتقاليد الجنس الأدبى فى ذلك العصر وقبله أيضا ، وما كتبه النقاد الذين سبقونا إلى تحليل النص وتفسيره والحكم عليه ، وسائر إنتاج الأديب ، ومعاودة النظر فى النص ... وهلم جرا . وقد ذكر د. الغذامى بعض هذا فيما سماه بالسياق الأكبر والسياق الأصغر للنص ، ولكنه وحده غير كاف ، ومع ذلك فهو يصر على أن ننحّى كل شىء غير هذا الذى ذكره ، وأن ننسى كل شىء عن حياة الأديب والظروف التى أنشأ فيها النص ، وهو ما نخالفه فيه أشد المخالفة .

والغريب العجيب أنه هو نفسه ، بعد كل هذا ، حين تناول أدب

حمزة شحاتة قد نسى كل ما قاله عن الفصل التام بين حياة الأديب وظروفه وبين إنتاجه وذَهَبَ يستعين بمن يعرف شحاتة من أصدقائه وأهل بيته للاستعلام عن سيرة حياة شحاتة بغية فهم ما كتبه ، فذكر كيف سَجَنَ نفسه فى شقة معزولة فى القاهرة وحرّم عليها كل متع الحياة ، فلا وظيفة ولا زواج ولا اختلاط بغيره من البشر ولا سعى وراء الشهرة ، وزاد على ذلك القيامَ بإحراق أدبه وتحريمَ نشر أى شىء من شعره والغضبَ على من يصفه بأنه أديب (١). كما أشار د. الغذامى ، أثناء تحليله لإحدى قصائد الشاعر ، إلى بعض أحداث حياته وملامح شخصيته كمغادرته مكة للعيش فى القاهرة ونزوعه إلى الكتمان الشديد (٢).

وعلى أية حال فقد انحسرت ، كما يقول عابد خزندار ، موجة « مدرسة النقد الجديد » ، وبدأ النقاد والدارسون يبحثون فى حياة إليوت (الذى أخذ عنه البنيويون فكرتهم عن الفصل بين حياة المؤلف وإنتاجه منادين بـ « موت المؤلف ») عمّا يمكن أن يضىء شعره ، وخاصة قصيدته « اليباب » ، ممّا أسفر عن إلقاء الكثير من الضوء على هذه القصيدة (٣).

---

(١) الخطيئة والتكفير / ١٢ ، ١٤٩ ، ١٩٥ وما بعدها .

(٢) ص ٣٣١ . وانظر أيضا ص ٩٢ حيث يعتمد على ما هو معروف من حياة دريد بن الصمة فى توجيه معنى بيت له . وهناك أمثلة أخرى فى الكتاب .

(٣) انظر عابد خزندار / حديث الحداثة / ١١٤ ـ ١١٥ .

وإننا لنسأل الدكتور الغذامى عن القرآن الكريم ، الذى قال عنه إنه أعلى النماذج الشاعرية [١] ، أى يحتل ذروة الأدب : هل يمكن فهم آياته دون معرفة أسباب نزولها والملابسات التى صاحبت تلقى الرسول عليه السلام الوحى أثناءها ؟ أليس هذا هو عين ما فعلته وتفعله الباطنية الذين يريدون تحريف الكلم عن مواضعه ليخلو الجو لهم فيقولوا فى القرآن ما يشاؤون ويهدموه هدما ؟ أم تراه يقول إن القرآن لم ينزل من السماء لتأدية معنى أو إيصال فكرة بل لإحداث أثر انفعالى جمالى فى نفس المتلقى ؟ وحتى لا يحسب القارئ أننى أتجنى على الأستاذ المؤلف بهذا السؤال هأنذا أسوق النصّ الذى وردت فيه إشارته إلى القرآن ليصدر هو بنفسه الحكم . يقول الدكتور الغذامى : « الشاعر لا يقول الشعر ليُخْبِر ، ولكنه يقوله لهدف انفعالى جمالى ، ليحدث به أثرا انفعاليا جماليا فى نفس المتلقى . وهذه كلها جماليات لغوية نسميها اصطلاحا بالشاعرية . والشاعرية هى أعلى مستويات الجمال التعبيرى فى اللغة ... وفى العربية يبلغ القرآن الكريم أعلى النماذج فى هذه الحال (أى أعلى نماذج الشاعرية) » [٢] .

ليس ذلك فقط ، بل إنه رغم مهاجمته للذين يتخذون من إنتاج

---

(١) انظر « الموقف من الحداثة » / ٨٥ .

(٢) المرجع السابق / ٨٤ ـ ٨٥ .

الأديب معوَانا على فهم نفسيته وشخصيته[١] يرتدّ فيؤكد أنه ، بعد التوصل إلى النموذج الشامل من خلال النصوص (الشاعرية ؟) التى تركها لنا شحاتة ، « نستطيع أن نفهم أدب شحاتة . وأهم من ذلك نستطيع أن نفهم نفسية حمزة شحاتة ، مما يزيل عنا لغز هذا الرجل الذى بدا غريبا لكل من عرف حكايته ، ولكن ذلك يصبح معقولا إذا نحن أخذنا بمفهوم النموذج »[٢] .

وحتى لو اقتصرنا ، كما يريد منا الدكتور الغذامى ، على السياق الأكبر والأصغر للنصّ فهل يسوّغ هذان السياقان مثلا أن نفسر ، مثلما فعل هو ، « الظبية » فى بيت للشريف الرضى بـ « زمزم » ؟[٣] إن الدكتور الغذامى قد لجأ إلى « تاج العروس » فوجد أن من معانى هذه الكلمة « زمزم » ، فأمسك بهذا المعنى وقسر الشاهد الشعرى الذى ورد فى ذلك المعجم على أن يسير فى هذا الاتجاه مع بيت الشريف الرضى المذكور . فهلاّ رجع إلى السياقين اللذين أفاض فى الحديث عنهما وبيّن أهميتهما فى العملية النقدية ليرى هل كان الشعراء العرب طوال القرون الأربعة عشرة الماضية يستخدمون الكلمة بهذا المعنى ، وهل استخدمها شحاتة بهذا المعنى فى نصوصه الأخرى . لكنه ، مع شديد

(١) السابق / ٥٧ .

(٢) الخطيئة والتكفير / ١١٣ ـ ١١٤ .

(٣) انظر ص ٣٣٠ ـ ٣٣١ من المرجع السابق .

الأسف ، لم يفعل شيئا من هذا . وأنا أجزم بضمير مطمئن مستريح أن الشريف الرضى لا يمكن أن يكون قد قصد هذا المعنى المجهول لكلمة « ظبية » ، إذ لا وجود له إلا فى بطون مبسوطات المعاجم التى تذكر كلّ ما هب ودب . ولولا أن الدكتور الغذامى قد وجده فى « تاج العروس » ما خطر له قط على خاطر . وهذا هو البيت الذى نحن بصدد الكلام عليه :

يا ظبية البان تَرْعَى فى خمائله ليَهْنِكِ اليوم أن القلب مرعاكِ

ثم يأتى بعده فى هذه القصيدة الرائعة قول الشاعر :

الماء عندك مبذول لشاربه وليس يُرْويكِ إلا مدمعى الباكى

ومن أبيات القصيدة أيضاً :

حكت لحاظُك ما فى الرِّيم من مُلَحٍ يوم اللقاء فكان الفضل للحاكى

فكما ترى فالظبية هنا مجازية يراد بها الإيحاء بجمال المحبوبة وحَوَر عينيها ورشاقتها وضعفها ورقتها ونفارها ... إلى آخر ما يفد إلى الذهن عند ذكر « الظبية » و « الرِّيم » وما قصده الشعراء العرب حينما شبهوا حبيباتهم بهما . وبالله عليك كيف يمكن أن تكون «الظبية» هنا بمعنى « زمزم » ، والشاعر يقول إنها تهفو إلى أن ترتوى من مدمعه الباكى ؟ هل يمكن أن يقصد أن « زمزم » المتفجرة أبدا بالماء تشعر بالظمإ وتريد أن ترتوى من دموعه ؟ ترى هل هذا كلام يقال ؟

هذا ، وقد حاولت تقصّى كلمة « ظبية » فى ديوان الشريف الرضى، وهو السياق الأصغر لقصيدته المشار إليها ، وإليك ما وجدته فى القصائد ذات قوافى الألف والباء وحدها :

والموت يقنص جمع كـل قبيلـة   قَنَـَص المريـع جـآذرا وظبـاءَ

* * *

رضينا الظُّبَـى مـن عنـاق الظِّباَ   وضرب الطُّلا من وصـال الطَّلا

* * *

حيِّيـــا دون الكثيـــب   مرتـــع الظبـــى الربيـــب

* * *

وعهدى بذاك الظبـى إبان زرتـه   رعانى ولم يحفل بِعيَنىْ رقيبـهِ

وحكّم ثغـرى فـى إناء رضابـه   وأدنى جوادى من إناء حليبـه

وأنا أدع للقارئ أن يجيب بنفسه على السؤال التالى : هل يمكن أن يكون بين « الظبى »(١) فى أى من هذه الأبيـات وبين « زمـزم » أى ارتباط ؟

إن الدكتور الغذامى يقول، كما مرّ بنا ، إن لكل كلمة تاريخا طويلا ملتصقا بها . فليكن ، لكن من قال إن كل شاعر لا بد أن يكون محيطا

(١) لنلاحظ أن الشعراء قد يشبهون المرأة بالظبى ، وقد يشبهونها بالظبية . لا فرق . فإذا كانت « ظبية » (بالتأنيث) هى زمزم ، فماذا يكون « ظبى » (بالتذكير) ؟

بتواريخ جميع الكلمات ؟ أهو معجم ؟ ثم أليس في هذا تسوية بين جميع الشعراء ؟ فكيف يتمايزون إذن ؟ كذلك ألم يَعِبِ الدكتور الغذامى الرجوع إلى المعاجم اللغوية لاستفتائها فى معنى أى نص أدبى ؟[١] فلماذا تجاهل ما أطال القول فيه عن السياق الأكبر والأصغر للنص ولجأ إلى معاجم اللغة ؟

على أنه لم يكتف بهذا رغم غرابته البالغة وافتقاره التام إلى أى منطق بل ذهب فربط بين كلمة « ظبية » عند الشريف الرضى (على أساس أنها تعنى « زمزم » كما تصادف أن وجد فى « تاج العروس ») وبين كلمة « نبع » فى قصيدة حمزة شحاتة ، بجامع أن كليهما ماء[٢] . فانظر الأسلوب العجيب فى فهم النصوص ! أما السبب الذى جعله يختار قصيدة الشريف الرضى بالذات ليقرأ فى ضوئها قصيدة شحاتة فهو تماثل الوزن والقافية فيهما وتشابه بعض التعابير والصور من بعيد . وهذا هو بيت شحاتة :

يا أنتِ ، يا نبع أحلامى وملهمتى   سرّ الجمال تجلّى فى مزاياكِ

وهو من قصيدة نظمها الشاعر فى فتاة قاهرية اسمها « نفيسة » من حىّ بولاق ، بعنوان « غادة بولاق » . وهذه القصيدة مملوءة بمعان وصور لا يمكن أبدا أن تأتلف مع الجوّ الروحانى وإيحاءات التوحيد المقدسة التى تشعها لفظة « زمزم » . اسمع :

---

(١) انظر مثلا « تشريح النص » / ٧٨ .

(٢) الخطيئة والتكفير / ٣٣١ .

يا جارة النيل ، ما فاضت شواطئه   سُكْراً وعَرْبَدَ إلا من حُمَيَّاكِ

* * *

ولا سرت عبر مجراه نسائمه   إلا لتلثم فى صمت الدُّجَى فاك

* * *

وهل ترعرعتِ طفلا فى معابده   أم كاهنٌ فى رُبَا سيناء ربَّاك ؟

* * *

أم أنت روح ملاك حلّ فى امرأة   فخافك الملأُ الأعلى فأقصاك ؟

* * *

أم أنت من كرم باخوسٍ معتقة   قد انتفضْتِ حياةً حين صفّاك ؟

* * *

يا بنت آمون ، هاتى السحر معتصَرا   من كَرْم حسنك يذهلْ من تحدّاك

* * *

ومسرحا من ملاهى الحور راعشة   أضواؤه يتبارى فيه نهداك

* * *

يا فجر ، يا بدر ، يا زهر المنى ابتسمتْ   ياخمر ، ياجمر فى إحساسىَ الذاكى(١)

وهاك مثالا آخر يبين كيف أن الدكتور الغذامى لم يلتزم بما دعا إليه ولا اتبع منهجا صحيحا فى قراءة النص . إنه عند تناوله لبيت الشابى التالى :

---

(١) تجد القصيدة كلها فى ص ٣٤٤ وما بعدها من كتاب « الخطيئة والتكفير » ، أمّا فى الديوان فتلقاها تحت عنوان آخر هو « نفيسة » / ص ٥٥ فصاعدا .

ودمدمت الريح بين الفجــاج وفوق الجبال وتحت الشجـر

يقول إن « الريح هنا تأتى بسلطان غـاشم يتسلل إلى الكون من كل المنافذ / بين / فـوق / تحت . وهذه مداخل لا تترك ركنا ساكنا ولا نفسا دون أن تعصف بها . وقدومها تدمدم غضبٌ وعذاب . فنحن نعرف من ورود « الريح » فى القرآن الكريم أنها فى حالة العذاب تأتى مفردة كقوله تعالى : ﴿ وأما عادٌ فأُهْلِكوا بريحٍ صرْصَرٍ عاتية ﴾ (١)، وإذا جاءت بصيغة الجمع فهى رحمة كقوله تعالى : ﴿ وأرسلنا الرياح لواقح فأنزلنا من السماء ماء فأسقيناكموه ﴾ (٢). وعليه جاءت إشارة « الريح » هنا حاملة الويل والثبور للجسد الميت ليتلبس بدماء الشباب وينطق عبر لسان الشابى معلنا لنفسه الحياة ويقول :

فعجـّت بقلبـى دمـاء الشبـــا ب ، وضجّت بصــدرى رياحٌ أُخَرْ

وأطرقتُ أُصْغِى لقصف الرعــو د وعـــزف الريــاح ووقـع المطـر

ويدخل بذلك فى ألفة مع الكون حوله ، فهو يطرق مصغيا . وهذه حالة صفاء ومحبة وانتشاء ، ولذلك فإنه لا يداهم بـ « ريح » تدمدم ، ولكنه يتلاقى مع « رياح » تعزف ، لأنه خرج من دار الإثم والخطيئة(٣) بريئا نقيا كخروج لوط من سدوم ، فسلم من الريح ولقى الرياح والرحمة . ويستقبل المطر الذى ينزل عليه نزولا موقّعا : (« ووقع المطر ») فى

(١) الحاقة / ٦ .

(٢) الحجر / ٢٢ .

(٣) لاحظ إلحاح الكاتب على مفهوم « الخطيئة » الكنسى .

تناغم مع عزف الرياح ، فالمطر والرياح الكونية تأتى متجاوبة مع الرياح الناهضة فى صدر الشاعر الذى هو الوطن بدماء شبابه الجديد الذى يتجاوز عصر الريح ، ويدخل فى عصر الرياح اللواقح التى تمد الزمن ببذور تحملها من الماضى المجيد ليحبل بها رحم الآتى ، فيمتد العطاء وينمو » (١).

وتعليقى على ذلك هو الآتى :

أولا : الريح فى بيت الشابى ليست ريح ويل وثبور بل ريح حماسة وطموح ومغالبة للعقبات وانتصار عليها . وهذا واضح وضوح الشمس .

ثانيا : استشهد الكاتب باستعمال القرآن الكريم للفظتى « الريح » و « الرياح » ، فهل القرآن الكريم ينتمى إلى السياق الأكبر لقصيدة الشابى ، بله أن يكون شعرا حماسيا استنهاضيا ؟ الجواب : كلا على الإطلاق . الدكتور الغذامى إذن قد تنكر هنا للقواعد التى وضعها بنفسه. ولو افترضنا جدلا أن القرآن المجيد يقع ضمن دائرة السياق الأكبر للقصيدة ، أهو كل هذا السياق حتى يكون استعماله لشىء ما هو الاستعمال الوحيد ؟ بطبيعة الحال أيضاً كلاً . ومع ذلك ، فلننس حكاية « السياق الأكبر » هذه وننظر فى القرآن الكريم لنرى هل يطرد استعماله لـ « الريح » و « الرياح » على النحو الذى ذكره الدكتور الغذامى . لقد نقل الدكتو، الغذامى ملاحظته تلك عن علماء القرآن

(١) تشريح النص / ٢٩ . ولاحظ استخدام المؤلف لكلمة « الرحم » هو أيضاً .

ومفسّريه ، ولكنه لم يعزُها إليهم ولا كان دقيقا في النقل ، فقد وضّح الزركشي مثلا أن الأمر ليس مطرداً اطرادا تاما (١) ولقد كان باستطاعة د. الغذامي أن يرجع إلى « المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم » على سبيل المثال ليجد أن « الريح » قد وردت في الآيات التالية: ﴿حتى إذا كنتم في الفلك وجرَيْنَ بهم بريح طيبة ﴾ (٢)، ﴿ولما فَصَلَتِ العير قال أبوهم: إني لأجد ريحَ يوسف ﴾ (٣)، ﴿ ولسليمان الريحَ عاصفةً تجري بأمره إلى الأرض التي باركنا فيه ﴾ (٤)، ﴿ ولسليمان الريح غدوُّها شهر ورواحها شهر ﴾ (٥)، ﴿ فسخّرنا له الريح تجري بأمره رُخَاءً حيث أصاب ﴾ (٦)، ﴿ إن يشأ يُسْكِنِ الريحَ فيظللن (أي السفن) رواكد على ظهره (أي على ظهر البحر) ﴾ (٧) ، ﴿ ولا تَنَازَعوا فتفشلوا وتذهب ريحكم ﴾(٨) دالةً على الخير والبركة والنعمة ، وأن لفظة « الرياح » في قوله تعالى : ﴿ فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيما تذروه الرياح ﴾ (٩) إنما تدل على الإهلاك والتدمير(١٠) .

---

(١) انظر كتابه « البرهان في علوم القرآن » / تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم / دار الجيل / بيروت / ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م / ٤ / ١٠ - ١١ .
(٢) يونس / ٢٢ .
(٣) يوسف / ٩٤ .
(٤) الأنبياء / ٨١ .
(٥) سبأ / ١٢ .
(٦) ص / ٣٦ .
(٧) الشورى / ٣٣ .
(٨) الأنفال / ٤٦ .
(٩) الكهف / ٤٥ .
(١٠) وقد حقق د. علي محمد حسن العماري فيما بعد هذه النقطة وانتهى إلى =

ثالثا : ألم يناد الدكتور الغذامى ، عند قراءتنا لنصّ ما ، أن نرجع أيضاً إلى السياق الأصغر ، ويقصد به مجموع نتاج الكاتب ؟ أفما كان ينبغي عليه ، ما دام قد تصدى لنقد قصيدة « إرادة الحياة » للشابى ، أن يراجع ديوانه على الأقل ؟ لقد جمعتُ من ديوان الشابى الأبيات التى وردت فيها لفظة « الريح » أو « الرياح » ، وهأنذا أضع الحصاد بين يدى القارئ :

ما للرياح تهب فى الدنيا ويدركها اللغوب   إلا رياحى فهى جامحة تمردها عصيب؟(1)

* * *

والريح تعصف بالورو   د، فعشت سخرية الخطوب (2)

* * *

أين نايى؟ هل ترامته الرياح؟   أين غابى ؟ أين محراب السجود؟(3)

* * *

أنت يا قلبىَ عُشٌ نَفَرَتْ عنه القطاةْ

= نفس النتيجة التى أثبتناها هنا (انظر كتابه « الريح والرياح فى القرآن الكريم وفى كلام العرب » / ملحق مجلة « الأزهر »/ شوال ١٤١٧هـ) . أقول : « فيما بعد » لأن ما كتبته عن د. الغذامى قد صدر لأول مرة قبل بحث د. العمارى بعدة سنوات فى كتابى « أدباء سعوديون » الذى نشرته مكتبة شقير بالطائف (١٤١٢هـ - ١٩٩١م) .

(١) أبو القاسم الشابى / أغانى الحياة / الدار التونسية للنشر / ١٩٦٦م / ١٢٣ .

(٢) المرجع السابق / ١٢٦ .

(٣) السابق / ١٣٣ .

فأطارته إلى النهر الرياح العاتيات[١]

* * *

يا رياح الوجود ، سِيرى بعنف   وتَغَنَّىْ بصوتك الأواهِ[٢]

* * *

ليتني كنت كالرياح فأطوى   كل ما يخنق الزهور بنحسى[٣]

* * *

يا قلب، كم فيك من غاب ومن جبل   تَدْوِى به الريح أو تسمو به القمما[٤]

* * *

يمشى فتصرعه الرياح فينثنى   متوجّعا كالطائر المكسور[٥]

* * *

وينثرها فى الفراغ المخيف   كما تنثر الوردَ ريح شرُود[٦]

* * *

نبنى فتهدمها الرياح فلا نضجّ ولا نثور[٧]

* * *

(١) ص ١٣٥ .
(٢) ص ١٤٧ .
(٣) ص ١٤٩ .
(٤) ص ١٥٥ .
(٥) ص ١٩١ .
(٦) ص ٢٠٣ .
(٧) ص ٢١٤ .

فارموا على ظل الحجارة واختفوا   خوف الرياح الهـوج والأنـواء[١]

* * *

لـو كانـت الأيام فـى قبضتـى   أذريتهـا للريـح مثـل الرمـال
وقلت : يا ريـح ، بها فاذهبـى   وبدّديها فـى سحيـق الجبـال[٢]

* * *

رُوَيْدَكَ ، لا يَخْدَعَنْكَ الربيـع   وصحـو الفضـاء وضـوء الصبـاح
ففى الأفق الرحب هول الظـلام   وقصف الرعود وعصف الرياح[٣]

* * *

ولكم أصَخْتُ إلى أناشيد الأسى   وتنهُّـد الآلام والأسقـام
وإلـى الريـاح النائحـات كأنهـا   فى الغاب تبكى ميت الأيـام[٤]

* * *

وتغزلـت بالربيـع وبالفجـر   فماذا ستفعل الريح بعـدى ؟[٥]

وهـذه هـى كـل المواضـع تقريبـا التـى وردت فيهـا كلمتـا « الريح » و « الرياح » فى ديوان الشاعر ، إلى جانب البيتين اللذين استشهد بهما د. الغذامى فـى النص الـذى نقلته عنـه . ومـن الواضـح أن « الريح »

(١) ص ٢٢٨ .

(٢) ص ٢٢٩ .

(٣) ص ٢٤٦ .

(٤) ص ٢٦٨ .

(٥) ص ٢٧٣ .

و « الرياح » فى غالب شعر الشابى هما كلتاهما للهلاك والتدمير . وعلى هذا تكون ملاحظة الدكتور الغذامى غير صحيحة ، والتفسير الذى أقامه عليها تفسيرا لا يستند إلى أى أساس(١) .

وإذا أراد القارىء أمثلة أخرى على عدم التزام د. الغذامى بما دعا إليه أو اتباعه منهجا نقديا صحيحا فإنى أحيله على إعرابه لـ « الواو » فى أول سطر من أحد مقاطع قصيدة لعبد الله الصيخان على أنها « واو عطف » ، هذا الإعراب الذى ترتب عليه قوله إنه ينبغى « ألا يفوتنا الدور العضوى لحرف العطف « واو » ، الذى يفرض علينا التفكير بالجملة (يقصد الجملة التى بدئت بهذا الحرف ، ونصها : « ومات بشير عريسا ») على أنها دخول إلى سياق ذهنى يجب علينا استحضاره زمن التلقى ، فالعطف يتطلب معطوفا عليه ، ولكن المعطوف غير حاضر أمامنا . إذن هناك غياب لا بد من إحضاره ... إلخ »(٢) وهذا الإعراب غير صحيح ، « والواو » المذكورة هى « واو استئناف » لا عطف، ومن ثم فكل ما قاله الدكتور عن « الدور العضوى لحرف العطف « الواو » والغائب الذى لا بد من إحضاره » لا محلّ له .

هذه بعض أمثلة فقط ، وإلاّ فبمستطاعى أن أورد الكثير . وهذا دليل

---

(١) هذا ما كنت انتهيت إليه بالنسبة لاستعمال هاتين الكلمتين فى شعر الشابى فقط. وقد بحث د. العمارى ، فى دراسته المشار إليها قبل قليل، هذا الاستعمال فى بعض مختارات الشعر القديم فوجد أن كلتا الكلمتين تستعمل فى الضر والنفع معا (انظر كتابه « الريح والرياح فى القرآن الكريم وفى كلام العرب » / ٦١ ــ ٧١) . ومعنى هذا أيضاً أن ما قاله د. الغذامى فى هذه المسألة كلام مرسل دون أدنى تثبت .

(٢) تشريح النص / ٤٧ .

على أن الطاقة الكبيرة والحماسة الشديدة اللتين يتمتع بهما الدكتور الغذامى لم توظّفا للأسف فيما هو مُجْدٍ ومعقول .

إن الدكتور الغذامى يردد دائما أننا عندما نتعامل مع نصٍّ ما ينبغى أن نضع معنى هذا النص فى الخلف ونهتم فقط بما يثيره النص من انفعال جمالى . لكن هل يمكن وجود هذا الانفعال دون المعنى ؟ أم هل يمكن فصله عنه ؟ وهو حين يطبق هذا الكلام على قصيدة « بانت سعاد » لكعب بن زهير يرى أن الدلالة الإخبارية فى هذه القصيدة (وهى أن للشاعر علاقة بفتاة اسمها سعاد) ليست هى هدف الشاعر ، بل المقصود هو الدلالة الضمنية . وهذه الدلالة يفسرها الدكتور الغذامى بأنها « هى إحداث الانفعال الوجدانى واللغوى الذى يحاول أن يقول فيه للرسول عليه السلام إنه نادم أولا على ما جرى على لسانه من شعر ، ثانيا بأن ذلك الشعر الذى رُوِى كان لشاعر يقول ما لا يفعل » (١).

فما رأى الدكتور الغذامى فى أن الشاعر قد عبّر عن ندمه وتنصّل مما قال فى حق الرسول تعبيراً وتنصلا صريحين لا ضمنيين ؟ وأى تصريح أشد من أن يقول :

أُنْبِئْتُ أن رسول الله أوعدنى والعفو عند رسول الله مأمولُ
مهلا ، هداك الذى أعطاك نافلة الـ ـقرآن فيها مواعيظٌ وتفصيل
لاتأخذنّى بأقوال الوشاة ، ولم أُذْنِبْ ، ولو كَثُرَتْ فىّ الأقاويل ؟

(١) الموقف من الحداثة / ٧٦ ـ ٧٨ .

ويضيف د. الغذامى أن الرسول عليه السلام لو كان قد فهم شعر كعب بدلالته الصريحة لأقام عليه حدّ القذف [(١)]، فهل يقام فى الإسلام حدّ القذف على رجل لمجرد أنه ادّعى ، صدقا أو كذبا ، أنه يحب إحدى النساء ؟ إن حدّ القذف إنما يُوقَع على شخص يتهم آخر بالزنا ، فهل اتهم كعبٌ سعادَ هذه بالزنا ؟ وحتى لو كان قد فعل (وهو بالقطع لم يفعل، بل اكتفى بالحديث عن حبه لها ، ووصَف عذوبة ريقها ، وعاب عليها عدم وفائها) ، فهل سمّاها تسمية تعرّف القوم بها بحيث يكون هذا قذفا ؟ ثم ما رأى الدكتور الغذامى فى أن الرسول عليه السلام قد أتاه رجل من المسلمين واعترف له بأنه قد اجترح خطيئة الزنا، فراجعه الرسول عليه السلام عدة مرات إرادةَ أن يفتح له باباً للتوبة يَلِجُه ويستر على نفسه ولا يعود بعدها لمثل ذلك ؟ أترانا ينبغى أن نقول هنا أيضاً إن الرسول عليه السلام لم يأخذ ذلك الرجل بدلالة كلامه الصريحة بل الضمنية ؟ لكن الرجل عندما أتى الرسول عليه السلام معترفا قد اعترف بكلام عادى ليس من الأدب فى شىء حتى نقول إن للأدب وضعا خاصا . ثم إذا كان الرسول عليه الصلاة والسلام ، فى رأى الدكتور الغذامى ، لم يحاسب كعبا لأنه يعرف أن الشعر لا يؤخذ بدلالته الصريحة ، فلِمَ أهدر دمه على ما قاله فى حقه قبل ذلك ، وكان قد قاله شعرا أيضاً ؟ أترى الرسول (أستغفر الله) يقيس بمقياسين ؟ ألا

---

(١) المرجع السابق / ٦٧ ، ٦٨ ، والخطيئة والتكفير / ٢٦٢ .

يرى الدكتور الغذامى كيف يؤدى منهجه إلى كثير من المآزق والمزالق بل والمعاطب ؟

وإذا كان الرسول عليه السلام يفهم الشعر على أن المقصود به هو دلالته الضمنية لا الصريحة ، فِلمَ سأل النابغة الجعدى (حين أنشده هذا البيت :

بلغنا السماءَ مجدنا وجدودنا وإنا لنبغي فوق ذلك مظهرا)

قائلا : « فأين المظهر يا أبا ليلى ؟ » ليرد عليه الشاعر مُطَمْئنا له عليه السلام: « الجنة يا رسول الله » ؟ (١) أليس هذا برهانا آخر على أنه عليه السلام كان يأخذ الشعراء ، فى الظروف المعتادة على الأقل ، بدلالاتهم الصريحة ؟

ثم لماذا عاقب عمرُ رضى الله عنه (وكان من المقربين الملتصقين بالنبى عليه السلام ويسير على سنته ويفهم مراميه) الحُطيّئة على هجائه لأعراض المسلمين ، ثم رأى بعد أن استعطفه الشاعر ورقّق قلبه على أولاده الجياع أن يشترى منه أعراض المسلمين بمبلغ من بيت المال يسدّ به حاجته ويغنيه عن اللجوء إلى فُحْش القول ؟ أليس ذلك معناه أن عمر قد فهم شعر الحطيئة بدلالته الصريحة ؟

على أنه لا ينبغى أن يُفْهَم من هذا أننا نقول فى كل الأحوال بأنه لا يوجد فى الشعر (والأدب بوجه عام) إلا الدلالة الصريحة ، فهناك من

---

(١) انظر د. شوقى ضيف / العصر الإسلامى / ط ٧ / دار المعارف / ١٠٠ ـ ١٠١ .

الأعمال الأدبية ما لا يستقيم فهمه على وجه الظاهرى ، بل لا بد من حمله على المجاز أو الرمز أو التلميح ، وقد يكون حمله على الوجهين ممكنا بل ومطلوبا . والنص وتركيبه وسياقه والظروف التى قيل فيها والمنطق الإنسانى وبصر الناقد ، كل ذلك هو الذى يحدد أى هذه المناهج هو الذى ينبغى استصحابه أثناء نقد العمل الأدبى .

أما الزعم بأن المقصود بقول الرسول عليه السلام : « إن من البيان لسحرا » هو الاهتمام بما لم يقله الأديب لا بما قاله [(١)]، فهو لىّ لكلام الرسول عن مواضعه . ومن الواضح أنه صلى الله عليه وسلم يشير فى كلامه الشريف إلى أنّ للأدب مقدرة على التغلغل فى النفس والتأثير فيها ببراعة وخفة وخفاء تشبه فعل السحر . وكيف بالله يمكن أن يقصد الرسول عليه السلام ما فسّر به الدكتور الغذامى كلامه الشريف ؟ إن هذا ليس له من معنى إلا أن الرسول يقول إن مهمّة البيان ليست التبيين والتوضيح بل التغميض والتلبيس والإبهام . فهل هذا معقول ؟

إن المنهج الذى يدعو إليه الدكتور الغذامى وحاول تطبيقه على كتابات الأديب السعودى حمزة شحاتة رحمه الله هو منهج خطر ، وإن النتيجة التى يؤدى إليها هذا المنهج هى التفلّت وإعطاء الناقد الفرصة كاملة لكى يعيث فى النص إفسادا وتحطيما ويضفى عليه ما ليس فيه وينسب إلى صاحبه ما لم يقله ولا يمكن أن يقوله ، كل ذلك فى أمانٍ

(١) انظر « الخطيئة والتكفير » / ١٢١ .

من أن يعقّب عليه أحد أو يراجعه . وهذا هو ما فعله ويفعله الباطنية بالنصوص القرآنية . ألم يقل الدكتور الغذامى بـ « موت الكاتب » ؟ لكن الكاتب لا يموت إلا بعد أن يتوفاه الله ، أما نحن البشر فلا يملك أحد منا أن يميته بجرة قلم ! ونحن لا نوافق الدكتور الغذامى على ما قاله من أن النص ، بعد أن يصدر عن المؤلف ، يستقل عنه كما يستقل الابن عن أبيه[١]. إن الابن (بفرض تسليمنا بتشبيه د. الغذامى) هو أولاً كائن بشرى ينتمى إلى نفس الجنس الذى أبوه فرد منه ، أما النص فهو إنتاج لغوى صادر عن كائن بشرى وليس هو نفسه كائنا بشريا . ومع ذلك فالابن ، كما لا أدرى كيف غاب ذلك عن الدكتور الغذامى ، يحمل ملامح آبائه ، ويظل يُنْسَب إلى أبيه حتى بعد أن يموت هذا الأب : يموت موتا حقيقيا ، لا على الورق كما يريد الدكتور الغذامى .

* * *

---

(١) الموقف من الحداثة / ٨٦ ـ ٨٧ . وانظر « الخطيئة والتكفير » / ٧١ ـ ٧٢ .

الشفـاهيـة

وفى العقـود الثلاثة الأخيرة أيضاً ظهـر بين المستشرقين المهتمين بدراسة الشعر الجاهلى اتجاه لبحث هذا الشعر على أساسٍ من الدراسات التى قام بهـا عـدد من العلمـاء الغربيين عن المجتمعات الشفـاهية والخصائص التى تتميز بها ثقافتها وآدابها . وقد افترض أولئك الباحثون أن الشعر الجاهلى شعر شفـوى ، ومن ثم خرجوا ببعض النتائج التى تخالف ما كان معروفا عن ذلك الشعر من قبل . ومن هؤلاء المستشرقين هايد چون دنس ، الذى كتب دراسة عن شعر الأعشى سنة ١٩٧٠م ، وچيمـس مونرو ، الـذى كتب فـى سنـة ١٩٧٢م مقالا مهمًا عنوانـه " Oral Composition in Pre-Islamic Poetry " ، ومـايكل تسفِتْـلَرْ ، وله فى نفس الاتجاه مقال وكتاب وكذلك أطروحة علمية نال بها درجة الدكتوراه سنة ١٩٧٢م ، ومايكل مـاكدونالـد ، الذى نشـر مقـالا عـن « الشعر المروى شفويا فى جزيرة العرب وفى مجتمعات ما قبل التعليم الأخـرى » وغيرهم . وقد تأثر بهـذا الاتجاه بعض العرب فوجدنـا عبد المنعم خضر الزبيـدى يدرس الشعـر الجاهلـى فـى كتابـه « مقدمة لدراسة الشعر الجاهلى » وسعد عبد الله الصوايان يتناول « الشعر النبطى وعلاقته العروضية بالشعر العربى القديم » من تلك الزاوية [(١)].

---

(١) انظر المقدمة التى كتبها د. فضل بن عمار العمارى مترجـم كتاب چيمـز مونـرو « النظم الشفوى فى الشعر الجاهلى » / دار الأصالة للثقافة والنشر / الرياض / =

وقد كان مُعْتَمَدَ هؤلاء الباحثين من شرقيين وغربيين على أبحاث ميلمان بارى وألبرت لورد عن الفروق بين الآداب الشفاهية والكتابية . وسوف نتناول فى الصفحات التالية كتاب چيمس مونرو « النظم الشفوى فى الشعر الجاهلى » . ويبدأ چيمس مونرو بحثه باستعراض سريع لقضية النحل فى الشعر الجاهلى واقفاً عند ابن سلام وطه حسين ومرجليوث ومن ردّوا على هذا الأخير من المستشرقين أمثاله ، وموضحا أن ملف القضية لم يُغْلَق بعد . وفى النهاية يشير إلى أن هناك منهجاً جديداً لدراسة الشعر الجاهلى جديراً بحلّ هذه المشكلة ، وهذا المنهج الجديد يعتمد على تطبيق نظرية الأدب الشفوى المعاصر على ذلك الشعر (١) .

وتقوم نظرية الأدب الشفوى (وهى النظرية التى استمدها الباحثون من الملاحظات الميدانية لشعراء الملاحم اليوغوسلاف الأميين واستعان بها النقاد فى معالجة الأشعار المنسوبة للشاعر اليونانى القديم هوميروس وغيره من الشعراء الشفويين فى بعض الأمم الأخرى) على أن الشاعر الشفوى لم يكن ينظم شعره كتابةً ولا متأنيا خالياً بنفسه بل ينظمه ارتجالاً وفى

= ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م / ٦ ، وكذلك مقدمة د. حسن البنا عز الدين مترجم كتاب « الشفاهية والكتابية » لوالتر ج. أونج/ عالم المعرفة (العدد ١٨٢) / فبراير ١٩٩٤م / ٤٠ ـ ٤٣ .

(1) James Monroe, Oral Composition in Pre-Islamic Poetry, Journal of Arabic Literature, 1972, III, pp. 1 - 7 .

(وفى الترجمة العربية ص ١٨ ـ ٢٥) .

حضور جمهوره ، ومن ثم لم يكن عنده وقت للتأنى فيما ينظم ، إذ عليه أن يُبقِى الجمهور الواقف أمامه مشدودا إليه . فكيف استطاع هذا الشاعر تأدية تلك المهمة الشاقة ؟ الجواب هو أنه كان يعتمد على مستودع من الأفكار والموضوعات والقوالب والعبارات والتراكيب الصيغية موجود فى ذاكرته استمده من الأشعار الكثيرة التى حفظها وتمرس بها قبلا ، أى أن وحدة النظم عنده ليست هى الكلمة المفردة بل الصيغة بأكملها . كما أن القصيدة الشفوية تفتقر إلى النصّ الثابت لأنه ليس لها أصل مكتوب ، علاوة على أنها لا تدوَّن ولا تُنْقَل إلى الأجيال التالية كتابةً بل شفاهاً ، ومن ثم كانت عرضة لألاعيب الذاكرة . بل إن الشاعر الشفوى نفسه كثيراً ما يلجأ عامداً متعمدا إلى إحداث تغييرات فى النص الأصلى لقصيدته بناءً على الظروف المحيطة به أثناء إنشاده فى كل مرة ، كشعوره بملل الجمهور واحتمال انصرافه عنه ، حتى ليمكن أن يعاد تشكيل القصيدة كلها من جديد أثناء هذه العملية (١) .

والباحث يؤمن إيمانا قويا بصلاحية هذه النظرية لتفسير الشعر الجاهلى بناءً على أن الشعراء الجاهليين كانوا شعراء أميين وأن العلماء العرب فى عصور التدوين قد اعتمدوا فى جمعهم لهذا الشعر على الرواة الشفويين . كما أن الشعوبيين قد لاحظوا ، حسبما روى لنا الجاحظ ،

---

(1) Ibid, pp. 7 - 10 .

(وفى الترجمة العربية ص ٢٦ ـ ٢٩) .

أن الأعراب كانت لديهم عادة التلويح بالقوس والعصا أثناء إنشادهم الشعر أمام جمهورهم ، وهو قريب مما لاحظه ألبرت لورد على الشعراء اليوغسلاف السابق ذكرهم والذين كانوا ، إذا ما جُرِّدوا من آلاتهم الموسيقية المصاحبة لهم أثناء إنشادهم ، يضطربون ويبدأون فى إنتاج أبيات غير منتظمة بعضها موزون وبعضها غير موزون . كذلك فإن الجاحظ أيضاً يخبرنا أن كل شيء عند العرب كان بديهة وارتجالاً وكأنه إلهام ، فلا معاناة ولا إجالة فكر ، فمتى أرادوا رَجَزاً أو حُداءً أو مناقلةً أو مقارعة فى فخر أو حرب انثالت عليهم الألفاظ انثيالاً ، ثم هم لا يدونون شيئاً من هذا لأنهم كانوا أميين مطبوعين غير متكلفين . وفضلا عن ذلك فقد لاحظ الشيءَ نفسه من درسوا الشعر البدوى فى الجزيرة العربية فى العصر الحديث من المستشرقين ، فهذا الشعر ينظمه شعراء أميون يرتجلونه ارتجالاً، ويعتمدون فيه على القوالب الصياغية غير ملتفتين إلى ما نسميه نحن سرقات شعرية ، ونادراً ما يحاول أحد تسجيل هذا الشعر كتابة . وأصحابه لا يعرفون الأوزان الشعرية علماً بل غريزة ، كما أنهم جميعاً يعتمدون فى أشعارهم لغةً واحدةً تعلو فوق الفروق اللهجية الكثيرة الموجودة فى تلك البلاد . وقد لاحظ هؤلاء الباحثون أيضا أن الشاعر البدوى إذا اضطُرَّ مثلاً إلى الإبطاء عند إملاء بعض أشعاره على من يريد كتابتها فإن الاضطراب يصيب الإيقاع الموسيقى فيما ينشده من شعر فيعاود الإنشاد من جديد لإصلاح هذا الاضطراب . وكمثل الشعراء اليوغسلاف المارّ ذكرهم فإن شعراء البدو فى بلاد العرب كثيراً ما يُنْهُون

قصائدهم قبل تمامها مثلا إذا أحسوا أن الجمهور غير متجاوب معهم ، ومن ثم كان الخلاف في روايات خواتيم قصائدهم أوسع منه في مطالعها. ويفترض مونرو أن هذه التقاليد الخاصة بالشعر البدوي الحاليّ في الجزيرة العربية هي امتداد لتقاليد نظم الشعر الجاهلي وإنشاده [١].

وفي رأي الباحث أن هذا هو الدليل الخارجي على طبيعة الشعر الجاهلي الشفوي ، أما الدليل الداخلي فهو النسبة العالية لتكرار القوالب الصيغية فيه مقارنةً بالشعر العربي في العصور التالية التي كانت تعتمد على الكتابة لا على الشفاهية كما هو الحال في العصر الجاهلي ، وهي نسبة التسعة إلى الواحد تقريباً كما سيبيّن فيما بعد [٢]. ويميز مونرو بين أربعة أصناف من التكرار الصيغي : القالب الصيغي ، والنظام الصيغي ، والقالب الصيغي البنيوي ، والألفاظ التقليدية . وهو يؤكد أن ذلك لا يعني أن الشاعر الشفوي مجرد آلة تحفظ هذه القوالب وتنتجها في الوقت المناسب ، بل هو يتمتع رغم هذا بقدر كبير من المرونة والرشاقة والموهبة الفنية الراقية . ويقصد المستشرق المذكور بالقوالب الصيغية عبارات مثل « عفت الديار » ، و« لمن طلل ...؟ » ، و« كأنها فَدَن » ، و « فوقَفْتُ فيها » ، و « ذكرى حبيب» ، و « حان من الحيّ

---

(1) Ibid, pp. 10 - 15 .

(وفي الترجمة العربية ص ٣٠ ـ ٣٥) .

(2) Ibid, pp. 32 - 33 .

(وفي الترجمة العربية ص ٦٠ ـ ٦١) .

الجميع » ، و « وقد أغتدى والطير فى وكناتها »، و « وقوفا بها صحبى علىّ مطيّهم » ... إلخ . أما النظام الصيغى فيقصد به الجمل أو العبارات التى تختلف فى القوالب الصياغية لكنها تشترك فى وجود ذات الكلمة فى نفس الموقع الوزنى، مثل « يا عمرو / يا بؤس / يا ذات »، و « أَوْدَى الشباب الذى / إن الشباب الذى / هو الجواد الذى / لولا الهمام الذى »، و « حُصّا قوادمه / زُعْرٌ قوادمها / زُعْر قوائمه / عريا قوائمه »، و « لا كفاء له / لا رشاء له / لا ارتجاع له / لا فكاك له / لا شوار لها / لا أنيس بها » ... إلخ . أما القالب الصيغى البنيوى فهو ، حسبما يذكر الباحث ، ما يُلْحَظ بين جملتين أو أكثر من اتفاق فى احتلال نفس الموقع مع جريهما أيضا على نفس التراكيب النحوية ، مثل « عفت الديارِ / لعب الزمان / طرق الخيالُ / زعمِ الغُداف / زعم الهمامُ / حان الرحيل / كذب العتيق / سقط النصيفُ » ، و « ظلّت تخالجه / ظلّت تراصدنى » ، و « على ظهر عيّرٍ / على ظهر بازٍ / على ظهر ساطٍ » ، و « مدروسٌ مدافعهُ / محمود مصارعه / منكوبا دوابرها / مرفوعا نصائبه » ... إلخ . وتبقى الألفاظ التقليدية ، ويمثل لها الباحث بـ « تأبّد » و « كوَحْيٍ صحائفٍ » و « بعد عهد أنيسها » و « بسقْط اللّوَى » ، وإن لم يكن من الضرورى (كما يشير فى كلامه) أن تكرر العبارة التى من هذا النوع بنصّها . ويلاحظ الباحث أن التشابه بين القوالب والصيغ غالباً ما يقع فى نفس البحر الشعرى ، كما يلاحظ أن لكل فكرة رئيسية فى القصيدة قوالب صيغية

نموذجية بعضها للنسيب وبعضها للرحيل ... وهكذا . وهو يُدْخِل فى هذا الجُمَلَ والعبارات التى يكررها الشاعر من سطر لشطر فى البيت الواحد أو من بيت لبيت تالٍ له فى ذات القصيدة . وفى نهاية المطاف يورد كلام ابن خلدون الذى يشرح فيه كيفية اكتساب الشاعر العربى لأسلوب الشعر قائلاً إن الذهن يستخلص من أعيان التراكيب الكثيرة التى تمرّ به فيما يقرأ أو يحفظ من أشعارٍ قوالبَ تركيبية يصبّ فيها ما يريد من ألفاظ للتعبير عما يروم من معانٍ وأفكار . ومونرو يعدّ هذا من دلائل نفاذ البصيرة عند ابن خلدون ، تلك البصيرة التى نبهته إلى طبيعة تقاليد النظم عند الشعراء الجاهليين ، وإن أخذ عليه أنه لم يستطع التفرقة بين درجات الاستبدال عند الشعراء الكتابيين ونظرائهم الشفاهيين (١) .

ويصل مونرو من ذلك كلّه إلى أن الاختلافات الموجودة فى رواية الشعر الجاهلى والتى كانت سبباً فى أن بعض الباحثين قد رفضوا هذا الشعر كلّه أو جزءاً كبيراً منه هى نفسها الدليل على صحته ، لأن هذه الاختلافات هى النتيجة الطبيعية للنظم والرواية الشفويين المعتمدين على الذاكرة كما سبق أن أوضح (٢) .

هذه هى الخطوط العامة لبحث المستشرق چيمس مونرو عن « النظم

---

(1) Ibid, pp. 15 - 32 .

(وفى الترجمة العربية ص ٣٦ ـ ٥٩) .

(2) Ibid, p. 41 .

(وفى الترجمة العربية ص ٧٣) .

الشفوى فى الشعر الجاهلى » ، والآن إلى مناقشة أفكاره . ولكن قبل أن أبدأ المناقشة لا بدّ من القول بأنى وجدت متعة كبيرة أثناء إعداد هذا الجزء من البحث الحالى ، فالدراسات التى قام بها العلماء عن الشفاهية والكتابية قد جلّت لنا أشياء كنّا لا نفكر فيها عادةً بل نأخذها مأخذ التسليم أو كنا نفكر فيها على نحوٍ غامض فلا نتلبث عندها طويلاً ومن ثم لا نصل إلى أشياء حاسمة بشأنها . كما أن هذه الدراسات قد نجحت فى إخراجنا عما ألفناه من طرق تفكير ووجهات نظر مؤسسةٍ على خبراتنا المستمدة من بيئاتنا الكتابية التى تربينا فيها . لكن هذا كله شىء ، والموافقة على ما قاله مونرو عن الشعر الجاهلى فى بحثه الذى نحن بصدده شىء آخر ، وإن كنت لا أستطيع أن أتردد فى وصفه رغم كل الملاحظات التى سأبديها عليه بأنه بحث شائق .

وبداية أود أن أذكر أن ابن قتيبة والجاحظ مثلاً قد أشارا إلى طبيعة رواية الشعر الجاهلى القائمة على الشفوية ، فقد قال الأول إنه « لما كثُر الإسلام وجاءت الفتوح واطمأنت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر فلم يَؤُولوا إلى ديوانٍ مدوّن ولا كتابٍ مكتوب وأَلْفَوْا ذلك وقد هلك من العرب مَنْ هَلَكَ بالموت والقتل فحفظوا أقل ذلك وذهب عليهم منه كثير »[١] . لكننا نجد ابن سلام يقول عقب هذا الكلام ما ينقضه من بعض الوجوه ، إذ يذكر أنه « كان عند النعمان بن المنذر منه (أى من

---

(١) ابن سلام / طبقات فحول الشعراء / تحقيق محمود شاكر / دار المعارف / ٢٢ .

الشعر الجاهلى) ديوان فيه أشعار الفحول وما مُدِح هو وأهل بيته به فصار ذلك إلى بنى مروان أو صار منه » (١)، كما ذكر أنه هو نفسه قد رأى شعرا جاهليا فى كتاب مكتوب منذ أكثر من مائة سنة (٢). وأما الجاحظ فقد مرَّ بنا آنفا ما قاله عن ارتجال العرب للشعر وعدم تدوينهم لشىء منه لما كان فاشيا فيهم من الأمية ، لكن الجاحظ أيضاً هو نفسه الذى يعود فيقول إن « من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا وزمنا طويلا يردّد فيها نظره ويجيل فيها عقله ويقلّب فيها رأيه اتهاماً لعقله وتتبعا على نفسه فيجعل عقلَه زماماً على رأيه ورأيَه عياراً على شعره إشفاقاً على أدبه وإحرازا لما خوّله الله تعالى من نعمته ، وكانوا يسمون تلك القصائد « الحَوْليّات والمقلّدات والمنقّحات والمُحْكَمات » ليصير قائلها فحلا خنذيذا وشاعرا مُفْلِقا » (٣) ، وهو ما قاله ابن قتيبة فى « الشعر والشعراء » و ابن جنى فى « الخصائص » (٤). أى أن الارتجال، إذا صحّ ، لم يكن سمة عامة بين شعراء الجاهلية بل بين فريق منهم فقط وفى بعض الظروف ليس إلاّ .

---

(١) المرجع السابق / ١ / ٢٣ .

(٢) السابق / ١ / ٢٠٤ .

(٣) الجاحظ / البيان والتبيين / دار إحياء التراث العربى / بيروت / ٢ / ٣٩ ـ ٤٠ . وقد زاد هذا الرأىَ تفصيلا فى ص ٤١ ـ ٤٢ من نفس الجزء .

(٤) انظر ابن قتيبة / الشعر والشعراء / ٧٧ ـ ٧٨ ، وابن جنى / الخصائص / ١ / ٣٢٤ ـ ٣٢٥ .

ومن الممكن جدا أن ذلك التحكيك الذى يتحدث عنه الجاحظ (وابن قتيبة وابن جنى أيضاً) كان يدور حول نص مكتوب فى يد الشاعر لا منقوش فى ذاكرته ، ومما يؤيد أن نظم الشعر فى الجاهلية لم يكن مداره فى العادة على الارتجال ما نقرؤه عند بعض الشعراء عن معاناتهم فى عملية الإبداع وما كانوا يمارسون أثناءها من نقد ذاتى ، إذ يثبتون ويمحون وينتخبون حتى يصلوا إلى صورة للقصيدة يَرْضَوْنها فيذيعونها فى الناس. يقول امرؤ القيس بن بكر الكندى :

أذود القوافىَ عنّى ذِيادا ... ذِيادَ غلامٍ غوىٍّ جرادا

فلما كثُرْنَ وأعيَيْنَنى ... تنقَّيتُ منهن عشرا جِيادا

فأعْزِلُ مَرْجَانها جانبا ... وآخذ من دُرِّها المستجَادا

ويقول كعب بن زهير :

فمن للقوافى ، شانها من يحوكها ، ... إذا ما ثَوَى كعبٌ وفوَّز جَرْوَلُ؟

يقول فلا يعيا بشىء يقوله ... ومِنْ قائليها من يسىء ويعمل

نُقَوِّمها حتى تقوم متونها ... تنخَّل منها مثل ما نتنخَّل

ويقول الحطيئة ، وهو جرول المذكور فى أبيات كعب السابقة :

الشعر صعبٌ وطويلٌ سُلَّمُهْ

إذا ارتقى فيه الذى لا يعلمه

زلّت به إلى الحضيض قدمه

أراد أن يعربه فيعجمُهْ

ثم إن الشعر الجاهلى بمستواه الراقى الرائع الذى هو عليه لا يدلّ أبدا على أنه كان شعرا مرتجلا [١] . لا شك أن هناك بعض الأراجيز أو القطع الشعرية القصيرة التى ارتُجِلَتْ فى بعض مواطن الفخر أو المنافرة أو عند الحرب ، لكن لا يمكن أبداً التعميم فى ذلك ، وبخاصة أنه ليس فى الشعر الذى وصلنا ما يدل أن الارتجال كان هو القاعدة ، وإلا لكان ذلك مما يتفاخرون به ، على حين أن بين أيدينا ما يدل على العكس كما رأينا . وهل من المعقول مثلا أن نتصور الشاعر الجاهلى المدّاح وقد ذهب إلى ممدوحه ، زعيمَ قبيلة كان أو ملكا ، وليس معه مِدْحَةَ مُعَدَّة سلفاً اعتمادا على مقدرته على الارتجال العفوى عندما يقف أمام هذا الممدوح ؟ إن هذا أبعد ما يكون عن التصور . أما إذا صحّ ما يقال من أن الحارث بن حِلِّزة قد ارتجل معلقته ارتجالاً بين يَدَىْ عمرو بن هند[٢] ، وهو عندى مستبعد أشد الاستبعاد ، فإنه يكون أمراً شاذا لا يقاس عليه [٣] . ولقد كان العرب يؤمنون أن الجنّ هم الذين يلهمونهم

(١) يذكر أحد الباحثين الغربيين الذين اعتمد عليهم والتر أونج فى دراسته عن «الشفاهية والكتابية» أن الشعراء الصوماليين الشفاهيين لا ينشئون شعرهم وينشدونه فى ذات الوقت عادة بل ينظمون القصيدة فى خلواتهم كلمة كلمة ثم يخرجون بها بعد ذلك لينشدوها أمام الجمهور (الشفاهية والكتابية / ١٣٥) . فإذا كان الأمر كذلك فى الشعر الصومالى العامى ، فكيف بالشعر الجاهلى الفصيح الراقى؟

(٢) انظر ابن قتيبة / الشعر والشعراء / ١ / ١٩٧ ـ ١٩٨ .

(٣) وقد عالج الجاحظ نفسه هذه المسألة فأكد أن الشعراء الذين كانوا يمدحون الملوك والسادة كانوا يحتفلون ، كزهير والحطيئة ، بتنقيح أشعارهم قبل الوفود بها على ممدوحيهم أيما احتفال (انظر « البيان والتبيين » / ٢ / ٤٢) .

الشعر [١]، ومعنى هذا أنهم كانوا ينظمونه فى عزلة من الناس ولم يكونوا يرتجلونه عادة .

وقبل ذلك كله فإن المجتمع الجاهلى لم يكن مجتمعا شفاهيا بالمعنى الذى حدّده والتر أونج فى كتابه « الشفاهية والكتابية » ، إذ إن الثقافة الشفاهية عنده هى الثقافة التى لا يعرف أصحابها الكتابة البتة [٢]، وإن كان هذا الباحث قد استمد عددا غير قليل من أمثلته من مجتمعات تعرف الكتابة لكن عهدها بالشفاهية قريب . نعم لقد كانت الأمية منتشرة فى المجتمع الجاهلى ، لكنه لم يكن مجتمعا شفاهيا ، إذ كان كثير من أفراده يقرأون ويكتبون ، ومنهم شعراء كامرئ القيس والمرقِّش ولقيط بن يَعْمُر الإيادى وعَدِىّ بن زيد العبادى وسُوَيْد بن صامت الأوسى وأمية بن أبى الصَّلت مثلاً ، وكان الشعر الجاهلى نفسه يُكْتَب فى غير قليل من الأحيان . وهذا أمر قد تحدث فيه أكثر من عالم كابن فارس وابن سعد والواقدى والطبرى والجاحظ وياقوت الحموى[٣] وجولدتسيهر[٤]

(١) انظر بحثا لجولدتسيهر عن جن الشعراء العرب فى «دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلى»/ ترجمة د. عبد الرحمن بدوى / ط٢ / دار العلم للملايين/ بيروت / ١٩٨٦م/ ٢٣٨ ـ ٢٤٦ .

(٢) والتر ج . أونج / الشفاهية والكتابية / ٤٧ ، ٥٢ .

(٣) انظر د. ناصر الدين الأسد / مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية / دار الجيل/ بيروت / ٤٦ ـ ٥١ .

(٤) انظر د. عبد الرحمن بدوى / دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلى / ١٧٠ ـ ١٧١ .

وكرنكوف[١] و د. ناصر الدين الأسد[٢] ود. محمد أبو الأنوار[٣] و د. إبراهيم عبد الرحمن محمد[٤] مثلا . ولا ننسَ أن الجزيرة العربية لم تكن كلها مجتمعا بدويا بل كانت هناك مراكز حضرية كمكة والمدينة والطائف ، وممالك متقدمة فى الحيرة وغسّان وجنوب بلاد العرب ، فضلا عن مملكة كندة فى وسط الجزيرة .

أما العصا والقوس فلم تكونا أداتين يعتمد عليهما الشعراء العرب فى تنظيم إيقاع ما يلقونه من شعر أمام جمهورهم كما يرجّح مونرو، بل الخطباء هم الذين كانوا يستعملونهما ، وذلك فى مقامات المفاخرة والصلح والتعاهد وما أشبه ، فلا علاقة لهما إذن بضبط الإيقاع كما يظن المستشرق الباحث . وكلام الجاحظ واضح فى هذا الموضوع فى الباب الذى خصصه للعصا من كتابه « البيان والتبيين »[٥]. أما الذى دفع مونرو إلى ذكر العصا فهو أنه فى بحثه الذى بين أيدينا يريد أن

(١) انظر بحثه المسمّى « استعمال الكتابة لحفظ الشعر العربى القديم » فى كتاب د. عبد الرحمن بدوى « دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلى »/ ٢٩٢ _ ٣٠٤ .

(٢) انظر كتابه « مصادر الشعر الجاهلى » ، حيث عقد لذلك بابا كاملا (هو الباب الأول) أشبعه فيه تمحيصا وتفصيلا .

(٣) انظر كتابه « من قضايا الأدب الجاهلى » / مكتبة الشباب /١٩٧٦م / ٨٦ _ ١٠٣ .

(٤) وذلك فى كتابه « الشعر الجاهلى _ قضاياه الفنية والموضوعية » / ٤ _ ١٤ .

(٥) ٣ / ٣٥ وما بعدها .

يطبق النظرية الشفاهية على الشعر الجاهلى ، فلذلك ما إن قابلته إشارة العصا عند الجاحظ حتى سبق إلى ظنه أنها هى نفسها ما لاحظه الباحثون فى الآداب الشفاهية من أن « الإنشاد التقليدى فى كل أنحاء العالم وفى كل مراحل الزمن ... يرتبط بنشاط اليد . وكثيراً ما كان الأستراليون الأصليون وفى مناطق أخرى يصنعون أشكالا من الحبال تصحب أغانيهم . وهناك شعوب أخرى تضبط الخرز على الخيوط فى أثناء الإنشاد . وتتضمن معظم أوصاف شعراء الملاحم آلات وترية أو طبولاً يعزفون عليها بالأيدى . ويستطيع المرء أن يضيف أمثلة غير هذه لنشاط اليد مثل الإشارة باليد ، التى كثيراً ما تكون معقدة التفاصيل ولها أنماطها الخاصة بها ، ومثل الأنشطة الجسدية الأخرى كالتأرجح إلى الخلف والأمام أو الرقص » (١) .

كذلك ساوى مونرو بين الملاحم عند الجماعات الشفاهية والشعر الجاهلى ، وهو شعر غنائى بطبعه . وإنه لمن الصعب جدا أن نتصور أن هذا الشعر كان يُنْشَد دائماً على جمهور واسع وله شاعر متخصص كما هو الحال فى الشعر الملحمى فى المجتمعات الشفاهية ، إذ كيف تواتى الشاعرَ الجاهلىَّ نفسُه على أن يفتح قلبه ويكشف أموره الشخصية أو مشاكله الأسرية لجمهور فضولىّ لا يرى فيما يسمع من شعر إلاّ وسيلة للتسلية وتمضية الوقت ، تلك الأمور والمشاكل التى نجد أمثلة لها فى

---

(١) والتر ج. يونج / الشفاهية والكتابية / ١٤١ ـ ١٤٢ .

مراثى المهلهل لأخيه كليب وقصائد امرئ القيس التى يحكى فيها مغامراته النسائية وأشعار حاتم الطائى التى تصوّر خصام زوجته له بسبب ما يهلكه من أموال فى سبيل الكرم ومعونة الضعفاء والمحتاجين وقصائد عنترة الثائرة على ما كان يلقاه من معاملة غير كريمة قبل أن يعترف به أبوه ويزيل عنه وصمة العبودية؟ أو كيف كان من الممكن أن ينشد شاعر كعَدِىّ بن زيد مثلا أمام الجمهور أشعاره التى نظمها فى السجن يستعطف فيها النعمان بن المنذر أن يطلق سراحه أو يلومه على أنه قد حبسه وهو الذى ساعده على تولّى الملك ومكّن له فيه ؟ أو كيف كان من الممكن أن ينشد شعراء الصعاليك قصائدهم أمام الجمهور وهم الخارجون على قبائلهم والكاسبون عيشهم بقطع الطريق ؟ أو كيف كان من الممكن أن ينشد لقيط بن يَعْمُر الإيادى أمام الجمهور أشعاره التى كان يرسلها من ديوان كسرى سرًا لقومه ينبههم إلى نية هذا العاهل فى غزوهم ويحذّرهم من الإخلاد للراحة وعدم التأهب للقائه ؟ أو كيف كان من الممكن أن يُنْشِد عبد يغوث الحارثى أمام الجمهور قصيدته البائية التى قالها يرثى بها نفسه عندما جهزه أعداء قومه من بنى تميم للقتل بعد أن وقع فى أيديهم أسيراً ؟ على أن هذا لا يعنى أننا ننفى ذلك عن الشعر الجاهلى جميعاً ، فمدائح النابغة كانت بالتأكيد تُنْشَد فى بلاط الغساسنة والمناذرة أمام الملك ورجال الحاشية وكبار القوم على الأقل ، كما أن من السهل تصوُّر شاعر كأمية بن أبى الصلت وهو ينشد أشعاره الوعظية فى الأسواق ، فضلاً عن أن بعض الشعراء كانوا ينتظرون

من العام للعام سوق عكاظ ليذهبوا إليه ويعرضوا أشعارهم هناك على أئمة الشعر ونَقَدَته . لكن رغم ذلك لا بد من تكرير القول بأن الشعر الجاهلى الغنائى شىء ، والملاحم الشعبية التى يتحدث عنها من يكتبون عن الشفاهية شىء آخر .

وتبقى مسألة الصيغة التى يعلق عليها مونرو أهمية كبيرة والتى أوافقه على بعض ما لاحظه بشأنها ولا أستطيع موافقته على بعضه الآخر . لقد سبق لى مثلاً ، وأنا أطالع «أشعار الشعراء الستة الجاهليين» للأعلم الشنتمرى منذ عدة سنواتٍ ، أن لاحظت تكرر عدد من العبارات بنصها فى أشعار الشاعر الواحد وأشعار عدد من نظرائه أيضاً فى نفس الوقت . وقد عَزَوْتُه وقتها لعبث ذاكرة الرواة واقتباس هؤلاء الشعراء بعضهم من بعض ، وما زلت حتى الآن أرى أن هذا هو الأقرب إلى المعقول . وهذا بالمناسبة هو وحده ما أوافق مونرو عليه من أشكال الصيغة الأربعة التى ذكرها ، أما القوالب التركيبية أو العبارات التى تحتوى على كلمة مشتركة وتوجد فى نفس الموضع الإيقاعى من البحر فى القصائد المختلفة وما أشبه فلا ألتفت إليها لأنها لا تدل على شىء ، إذ إن القالب التركيبى يمكن أن يُصَبَّ فيه ما لا يكاد يحصى من العبارات فى النصوص الشعرية والنثرية المختلفة سواء كانت شفاهية أو كتابية ، ومن السهل أن تتكرر كلمة فى عدد كبير من هذه العبارات فى قصائد الشعراء ما دامت ظروف النظم عندهم متشابهة والموضوع الذى ينظمون

فيه واحداً والجوّ الأدبى جوّا تقليدياً مثلما كان عليه الأمر لدى العرب .

فإذا وضعنا هذا وذاك في الحسبان فأحسب أن النسبة بين تكرر الصيغة فى الشعر الجاهلى وأشعار العصور التالية لن تكون بهذا التفاوت الضخم الذى ذكره مونرو ، وبخاصة إذا تنبهنا إلى أن أمثال أبى نواس والمتنبى وابن زيدون والبارودى ، الذين وضعهم بإزاء امرئ القيس ولبيد وزهير والنابغة من شعراء الجاهلية [١] ، كان مجال اقتباس الصيغ عندهم واسعاً جدّا بحيث يصعب على الباحث أن يعرف مصادره . فمثلا كان أمام البارودى كل الشعر العربى من أوائل الجاهلية إلى أوائل القرن الميلادى العشرين وبامتداد العالم العربى كله مع أجزاء واسعة أخرى من العالم الإسلامى كانت تستخدم العربية فى بعض تاريخها فى نتاجها الأدبى ، بخلاف مجال الاقتباس المتاح للشاعر الجاهلى ، الذى لم يكن أمامه إلا شعر الجزيرة العربية على مدى قرن ونصف أو قرنين على أكبر تقدير . ومما يؤكد أن الأمر فى مسألة الصيغ ليس مجرد الأخذ الآلى من مستودع قائم فى ذهن الشاعر الجاهلى تلك النصوصُ الشعريةُ الجاهلية التى ينفى فيها أصحابها عن أنفسهم تهمة السرقة أو الانتحال من مثل قول الأعشى :

فكيف أنا وانتحـــال القوافــى بعد المشيـب ؟ كفــى ذاك عارا !

---

(1) James Monroe, Op. Cit., pp. 32 - 36 .

(وفى الترجمة العربية ص ٦٠ ـ ٦٦) .

أو قول حسّان :

لا أسـرق الشعـراءَ ما نطقـوا ولا يوافـق شعرَهـم شعـرى

أو البيت التالى المنسوب لطرفة :

ولا أُغير على الأشعـار أسرقهـا عنها غَنِيتُ ، وشرّ الناس من سرقا[1]

وهذا كله يختلف عن وضع الشعراء الشفاهيين الذين مرّ بنا ما ذكره مونرو من أنهم لا يلْقُون بالاً إلى ما نسميه بـ « السرقات الشعرية » ، وإن كان بعض شعراء الجاهلية قد تنبهوا فى ذات الوقت إلى ضيق مجال القول أمامهم نظراً لتشابه الجوّ الشعرى والموضوعات التى ينظمون فيها والنزعة التقليدية للمجتمع الذى يعيشون فيه ، كقول زهير مثلا :

ما أرانـا نقـول إلا مُعَـارا أو مُعَـاداً مـن لفظنـا مكـرورا

وقول عنترة :

هل غادر الشعراء من متردَّمِ ؟

ومما يدلّ على أن تفسير مونرو لمسألة الصيغة ليس هو التفسير المقنع أن الشعراء الجاهليين كانوا كثيراً ما يأخذون أفكارهم من بعضهم البعض ثم يصوغونها فى عبارات وصور مغايرة ، ولو كان الأمر أمر صيغة لأخذوا ما أخذوه كما هو أو مع تغيير طفيف لا يؤبه به . ومن الشواهد على ما نقول بيتا عدىّ بن زيد والنابغة الذبيانى التاليان :

شَئِزٌ جنبـى كأنـى مُهْـدأٌ جعَلَ القَيْنُ علـى الدُّفَّ إِبَـرْ

* * *

---

(١) انظر دراسة جولدتسيهر لديوان الحطيئة فى « دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلى » للدكتور عبد الرحمن بدوى / ٢٠٨ ـ ٢٠٩ .

فبتُّ كأن العائـدات فَرَشْنَ لى　　　هراساً به يُعْلَى فراشى ويُقْشَبُ

ومثلهما بيتا النابغة والمثقب العبدى التاليان :

فلـو كَفّى اليمين بغتْك خوْنًا　　　لأَفْرَدْتُ اليمين مـن الشّمـالِ

* * *

ولو أنـى تخالفنـى شمالــى　　　بنَصْـرٍ لـم تصاحبهـا يمينـى

وكذلك الأبيات الثلاثة التالية للأعشى والمثقّب وطرفة على الترتيب :

وتيهـاءَ تعـزف جِنّانُهـــا　　　مناهلُهـا دائـرتٌ سُـدُمْ

* * *

فى لاحبٍ تعـزف جِنّانُـه　　　منفهـق الثُّغْـرَة كالبُرْجُـدِ

* * *

وركوبٍ تعـزف الجنُّ بــه　　　قبل هذا الجيل مـن عهد أَبَـدْ

وهذه مجرد أمثلة للتوضيح .

ولعل من المفيد أن أذكر هنا بعض ما ذكره والتر أونج ضمن ما تتميز به المجتمعات الشفاهية عن المجتمعات الكتابية ولا ينطبق على المجتمع الجاهلى ، وهو ما يدل على أن ذلك المجتمع لم يكن مجتمعا شفاهيا بالمعنى الذى حدده ذلك الباحث الأمريكى رغم كثرة الأميين فيه ، إذ أشار إلى أن التعبير الإيقاعى هو أحد مظاهر الثقافة الشفوية ، التى يحتاج أفرادها إلى ما يساعدهم على التذكر فى ظلّ عدم تسجيلات كتابية لديهم ، ومن هنا يكثر عندهم السجع والجناس والعبارات المتكررة وما إلى

ذلك [١]. والمعروف أن السجع والجناس مثلاً لم يَفْشُوَا ويتعقّدا إلا فى العصر العباسى المتأخر حين كانت الثقافة الإسلامية، وهى ثقافة كتابية ، فى أوج ازدهارها . وبالمثل يذكر أونج أن الإطناب هو أيضاً أحد مظاهر الثقافة الشفاهية[٢]، على حين أن الشعر الجاهلى يتميز فى عمومه بالإيجاز ويعتمد على اللمحة الخاطفة بدلاً من تشقيق الكلام فى أغلب الأحيان ، ولم يطنب الشعراء العرب ويفصلوا القول فى قصائدهم إلا فى العصر العباسى ، الذى شهد أيضا كتابات الجاحظ المتميزة بالإطناب والاستطراد وكتابات التوحيدى أيضا . بل إن أونج نفسه يسوق لنا أمثلة على التطويل من بعض الآداب الغربية الحديثة التى هى أبعد ما تكون عن الشفاهية ككتابات ماكولى وتشرشل مثلا [٣].

نخلص مما مرَّ إلى أن الشعر الجاهلى لم يكن شعرا شفويا بالمعنى الذى يقصده من يكتبون من الغربيين فى موضوع « الشفاهية » ولم يكن يُرْتَجَل ارتجالاً إلا فى أضيق الحدود، وإن قامت روايته فى الغالب على الحفظ والإلقاء الشفوى ، وأن ضعف الذاكرة مسؤول إلى حد كبير عن تكرار صِيَغه واختلاط بعض قصائده ببعض أو عزو بعض نصوصه إلى

(١) انظر « الشفاهية والكتابية » / ٩٣ ـ ٩٥ .

(٢) المرجع السابق / ١٠١ وما بعدها .

(٣) السابق / ١٠٣ .

غير أصحابها وضياع كثير من هذه النصوص أو اضطراب ترتيبها (١)، وأنه قد أصابه كثير من النحل والانتحال اللذين نجح علماؤنا القدامى فى تحديد مواضعهما فى كثير من الأحيان ، وإن كان الباب لا يزال مفتوحاً لجهود أخرى فى هذا الميدان .

* * *

(١) انظر ، فى دور الذاكرة فى رواية الشعر الجاهلى ، بحث نولدكه عن صحة الشعر الجاهلى فى كتاب الدكتور عبد الرحمن بدوى « دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلى » / ٢١ وما بعدها ، وكذلك بحث ألفرت فى نفس الموضوع وفى نفس الكتاب / ٥٠ ، ٥٢ وما بعدها .

المصــادر والمراجــع

* القرآن الكريم .
* الكتاب المقدس .
* د. إبراهيم عبد الرحمن محمد / اتجاهات النقد فى الأدب العربى الحديث ـ دراسات تطبيقية / مكتبة الشباب / ١٩٩٤م .
* د. إبراهيم عبد الرحمن محمد / الشعر الجاهلى ـ قضاياه الفنية والموضوعية / مكتبة الشباب .
* د. إبراهيم عوض / أدباء سعوديون / مكتبة شقير / الطائف / ١٤١٢هـ ـ ١٩٩١م .
* د. إبراهيم عوض / سورة الرعد ـ دراسة أسلوبية وأدبية / مركز الشرق العربى / الطائف .
* د. إبراهيم عوض / سورة النورين التى يزعم فريق من الشيعة أنها من القرآن الكريم ـ دراسة تحليلية أسلوبية / مكتبة زهراء الشرق / ١٩٩٨م .
* د. إبراهيم عوض / عنترة بن شداد ـ قضايا إنسانية وفنية / دار النهضة العربية / ١٩٩٦م .
* د. إبراهيم عوض/ محمد حسين هيكل أديبا وناقدا ومفكراً إسلاميا/ مكتبة زهراء الشرق / ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م .

* د. إبراهيم عوض / مصدر القرآن ـ دراسة لشبهات المستشرقين والمبشرين حول صحة الوحي المحمدى / مكتبة زهراء الشرق / ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م .
* أحمد الشايب / الأسلوب / ط٢ / مكتبة النهضة المصرية .
* إديث كيرزويل / عصر البنيوية من ليفى شتراوس إلى فوكو / ترجمة د. جابر عصفور / آفاق عربية / ١٩٨٥م .
* د. أنس داود / الأسطورة فى الشعر العربى الحديث / مكتبة عين شمس / ١٩٧٥م .
* البغدادى / خزانة الأدب / المطبعة الأميرية / ١٢٩١هـ .
* الجاحظ / البيان والتبيين /دار إحياء التراث العربى / بيروت .
* الجرجانى / دلائل الإعجاز / شرح د. محمد عبد المنعم خفاجى / مطبعة القاهرة / ١٩٦٩م .
* ابن جنى / الخصائص / تحقيق محمد على النجار / دار الهدى للطباعة والنشر / بيروت .
* جيمز مونرو / النظم الشفوى فى الشعر الجاهلى / ترجمة د. فضل ابن عمار العمارى / دار الأصالة للثقافة والنشر / الرياض / ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م .
* حمزة شحاتة / ديوان حمزة شحاتة / إشراف محمد على مغربى وعبد الحميد شبكشى / ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م .
* حمزة شحاتة / رسائل إلى ابنتى شيرين / تهامة / جدة .

* ابن خلدون / المقدمة / دار العودة / بيروت .
* د. ص. مرجليوث / أصول الشعر العربى / ترجمة وتعليق ودراسة د. إبراهيم عوض / دار النهضة العربية / ١٩٩٦م .
* ديڤيد ديتش / مناهج النقد بين النظرية والتطبيق / ترجمة د. محمد يوسف نجم ومراجعة د. إحسان عباس / دار صادر / بيروت / ١٩٦٧م .
* ابن رشيق / العمدة / مطبعة السعادة / ١٩٠٧م .
* ريمون طحان ودنيز طحان / مصطلح الأدب الانتقادى المعاصر / ط٢ / دار الكتاب اللبنانى / بيروت / ١٩٨٤م .
* الزركشى / البرهان فى علوم القرآن / تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم / دار الجيل / بيروت / ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م .
* الزركشى / البرهان فى علوم القرآن / مكتبة دار التراث / القاهرة .
* ستانلى هايمن / النقد الأدبى ومدارسه الحديثة / ترجمة د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم / دار الثقافة / بيروت .
* سعيد مصلح السريحى / شعر أبى تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد / النادى الأدبى بجدة / ١٤٠٤هـ - ١٩٨٣م .
* ابن سلام / طبقات فحول الشعراء / تحقيق محمود شاكر / دار المعارف .
* د. شكرى عياد / مدخل إلى علم الأسلوب / ط٤ / أصدقاء الكتاب / القاهرة / ١٩٩٨م .

* د. شوقى ضيف / العصر الإسلامى / ط٧ / دار المعارف .
* د. صلاح فضل / علم الأسلوب ـ مبادئه وإجراءاته / ط٢ / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٥م .
* عابد خزندار / حديث الحداثة / المكتب المصرى الحديث / القاهرة.
* د. عبد الرحمن بدوى / دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلى / ط٢ / دار العلم للملايين / بيروت / ١٩٨٦م .
* عبد الرحمن صدقى / أبو نواس ـ قصة حياته / كتاب الهلال (العدد ٢٩) / أغسطس ١٩٥٣م .
* د. عبد السلام المسدّى / الأسلوبية والأسلوب / ط٤ / دار سعاد الصباح / ١٩٩٣م .
* عبد العزيز الجرجانى / الوساطة بين المتنبى وخصومه / تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى / عيسى البابى الحلبى / القاهرة / ١٩٤٥م .
* د. عبد العزيز حمودة / المرايا المحدّبة ـ من البنيوية إلى التفكيك / عالم المعرفة (العدد ٢٣٢) / إبريل ١٩٩٨م .
* د. عبد الله الغذامى / تشريح النص / دار الطليعة / بيروت / ١٩٨٧م .
* د. عبد الله الغَذّامى/ الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية ـ قراءة نقدية لنموذج إنسانى معاصر / النادى الأدبى بجدة / ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م .

* د. عبد الله الغذامى / الموقف من الحداثة ومسائل أخرى / ط١ / ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م .
* العكبرى / البيان فى شرح الديوان / ضبط وتصحيح السقا والإبيارى وشلبى / مصطفى البابى الحلبى / القاهرة / ١٩٧١م .
* غادة السمان / الجسد حقيبة مسافر / ط٢ / منشورات غادة السمان / بيروت / ١٩٨٠م .
* غادة السمان / زمن الحب الآخر / ط٢ / منشورات غادة السمان/ بيروت / ١٩٧٢م .
* د. فتح الله أحمد سليمان / الأسلوبية - مدخل نظرى ودراسة تطبيقية / الدار الفنية للنشر والتوزيع / ١٩٩٠م .
* أبو القاسم الشابى / أغانى الحياة / الدار التونسية للنشر / ١٩٦٦م.
* ابن قتيبة / الشعر والشعراء / تحقيق أحمد محمد شاكر / دار المعارف .
* د. كمال أبو ديب / الرؤى المقنّعة - نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٦م .
* د. محمد أحمد بريرى / الأسلوبية والتقاليد الشعرية - دراسة فى شعر الهذليين / عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية / ١٩٩٥م .
* د. محمد حسن العمارى / الريح والرياح فى القرآن الكريم وفى كلام العرب / ملحق مجلة « الأزهر » / شوال ١٤١٧هـ .

* د. محمد عبد الرحمن شعيب / المتنبى بين ناقديه فى القديم والحديث / دار المعارف / ١٩٦٤م .
* د. محمد عنانى / المصطلحات الأدبية الحديثة / الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان / ١٩٩٦م .
* د. محمد النويهى / الشعر الجاهلى ـ منهج فى تقويمه ودراسته / الدار القومية للطباعة والنشر .
* د. مصطفى الشورى / الشعر الجاهلى ـ تفسير أسطورى / ١٩٩٤م.
* د. مصطفى ناصف / دراسة الأدب العربى / الدار القومية للطباعة والنشر .
* د. مصطفى ناصف / قراءة ثانية لشعرنا القديم / ط٢ / دار الأندلس / ١٩٨١م .
* د. مصطفى ناصف / اللغة والبلاغة والميلاد الجديد / دار سعاد الصباح / ١٩٩٢م .
* ابن منظور / أخبار أبى نواس / القاهرة / ١٩٢٤م .
* د. ناصر الدين الأسد / مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية / دار الجيل / بيروت .
* والتر ج. أونج / الشفاهية والكتابية/ ترجمة د. حسن البنا عز الدين/ عالم المعرفة (العدد ١٨٢) / فبراير ١٩٩٤م .
* ياسين النصير / الاستهلال ـ فن البدايات فى النص الأدبى / الهيئة العامة لقصور الثقافة / سلسلة « كتابات نقدية » (العدد ٧٥) / يونيه ١٩٩٨م .

* David Lodge (Editor), 2oth Century Literary Criticism, Longman, 1976 .

* Elmer Barklund, Contemporary Literary Critics , St. James' Press, (London) & St. Martin's Press (New York) , 1977 .

* James Monroe, Oral Composition in Pre-Islamic Poetry, Journal of Arabic Literature, 1972, III .

* Watson , The Great Psychologists, Lippincot, 4th edition.

الفهرست